

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

ENTRE MENTIRA E IRONÍA

Umberto Eco



Lumen

Umberto Eco

**Entre mentira e
ironía**

Traducción de Helena Lozano
Miralles

Editorial Lumen

Publicado por Editorial Lumen,
S.A.,

Ramón Miquel i Planas, 10 —
08034 Barcelona. Reservados los
derechos de edición en lengua castellana
para todo el mundo.

© 1998, Umberto Eco

Depósito Legal: B. 39.455-2000

ISBN: 84-264-1289-0

Impreso en Liberduplex , S.A.,
Constitución, 19 — 08014 Barcelona.

Printed in Spain

INTRODUCCIÓN

Estas cuatro «lecturas» están aquí reunidas simplemente porque les tengo afecto y, como habían aparecido en lugares distintos, sentía que quedaran dispersas.

Aun así, haber recogido estos cuatro escritos, y no otros, presupone que tienen algo en común. En cierto sentido, todos ellos tienen que ver con estrategias de mentira, desfiguración, abusos del lenguaje, vuelco irónico de esos abusos.

Cagliostro miente con la palabra, con la ropa, con el comportamiento, y mienten sobre Cagliostro las leyendas que lo han transformado, del pequeño aventurero que era, en mito, símbolo del libre pensamiento, víctima del oscurantismo clerical (aún hoy manos misteriosas y fieles ponen continuamente flores en la celda donde murió, en el castillo de San Leo).

Manzoni, aunque dedicara en sus ensayos páginas mucho más complejas al lenguaje, en *Los novios* sugiere una oposición entre lenguaje verbal, vehículo de mentira y trovospelías, y signos naturales, a través de los cuales los humildes *comprenden*, incluso

cuando los poderosos los engañan con *su latinorum*.

Achille Campanile, con el lenguaje y sus *clichés*, juega, da la vuelta a las frases hechas como a un calcetín, provoca efectos de extrañamiento.

Hugo Pratt juega con la geografía, que conoce perfectamente, y parte de mapas verdaderos para hacerlos improbables, eludir los confines, hacer levitar las distancias y con ellas nuestra imaginación.

Mienten por ironía Campanile y Pratt, miente por interés Cagliostro (o quizá por condena, a medida que va volviéndose prisionero de su propio mito), y Manzoni toma partido, con

indignación, por los pobres que sufren los atropellos del lenguaje de los poderosos; pero en realidad —puesto que la ironía la practica también él— su ironía está elevada al cuadrado, y condena las palabras a través de la palabra narrativa.

MIGRACIONES DE CAGLIOSTRO^[1]

Migraciones de Cagliostro era un título que elegí hace unos meses cuando todavía no sabía de qué iba a hablar, pero ahora me doy cuenta de que debería haber sido el título de todo este congreso, donde la mayor parte de los concurrentes parece fascinada no por el Cagliostro histórico, sino por esa

imagen que ha migrado a innumerables narraciones, y a esa especie de pseudonovelas que son las reconstrucciones de los mercaderes de lo oculto, donde tanto filocagliostrismo masónico como anticagliostrismo sanfedista manifiestan gusto por la imprecisión histórica, credulidad indiscriminada hacia cualquier fuente y tendencia a no usar un testimonio cuando se haya demostrado fidedigno sino a juzgarlo fidedigno porque ha sido usado.

Siguiendo la historia de estas migraciones nos deberíamos preguntar por qué Cagliostro ha interesado tanto a los cazadores de misterios, cuando se trata de un personaje que carece de

misterio. Es tan previsible que podría haber sido programado por un ordenador dotado con las siguientes informaciones: noticias sobre la psicología de un personaje típico de la cultura dieciochesca, el aventurero (de Casanova a Da Ponte) con su gusto por la aventura cosmopolita, la curiosidad por lo insólito, la pasión por la intriga; informaciones sobre el nacimiento de las sectas masónicas y sobre el papel que han desempeñado en tejer contactos entre una burguesía arribista y una aristocracia insatisfecha del *ancien régime*; anécdotas sobre monarcas y landgraves que financiaban investigaciones alquímicas con un ojo en

la piedra filosofal y otro en la química para la industria manufacturera (incluida la historia del conde de Milly, que para encontrar el elixir de larga vida al final se equivoca y se envenena); y he aquí construido el conde de Cagliostro. Cagliostro es uno de los personajes más obvios de su propio tiempo. Quizá ha atraído la atención porque ha representado de una forma más pintoresca, en voz más alta, el arquetipo eterno del hombre sin atributos, que se deja atravesar por su propio tiempo.

Si, acaso, el verdadero misterio no es Cagliostro, el verdadero misterio que no cesa de inquietarnos es el cardenal De Rohan. Que un aventurero o una

aventurera urdan intrigas, a veces sean arrollados por las mismas, a veces obtengan beneficios, es normal. Pero que una persona presumiblemente de mediana inteligencia, con deberes políticos y religiosos, quede convencido por esas intrigas, fascinado, obnubilado, y consiga consagrarse en la historia como monumento de imbecilidad, esto no cesa de preocuparnos. Los Estados no caen cuando los Cagliostro (o los De la Motte Valois) traman desde fuera, sino cuando los De Rohan debilitan desde dentro la credibilidad e asesinas a los dirigentes.

He aquí el quid: ¿cómo explicar que la revolución es un producto del *ancien*

régime y no el resultado cinematográfico de la toma de la Bastilla? Precisamente a causa de su previsibilidad y obviedad, Cagliostro se ha prestado mejor que otros a leer de forma mitológica algunos procesos históricos. El máximo de la tensión mitográfica sobre Cagliostro (entre los dos polos de la santificación y la demonización) se ha establecido en la línea del complot revolucionario. Puede adoptar, en niveles de mayor responsabilidad fabuladora, la forma de la venganza templaria, que encontramos desde Cadet de Gassicourt hasta Guaita (para Guaita, el nombre de los jacobinos no procede del de un convento, sino de

Jacques de Molay),^[2] o, en niveles de polémica ideológica mejor construida, la forma del complot ilustrado-masónico (desde el marqués de Luchet, a través del padre Barruel y a lo largo de la tradición jesuítica decimonónica *et ultra*, pero también en campeones del *feuilleton* anticlerical). Lo bueno es que la teoría del complot revolucionario se vuelve creíble cuando la metáfora del complot se traduce en términos de historia de la cultura. Entonces nos damos cuenta de que el complot se desarrolló *en plein air*, al igual que el que había unido a Copérnico, Galileo, Kepler y Newton para poner en aprietos no al cardenal De Rohan sino al

cardenal Bellarmino. Pero, ¿cómo explicar a las masas un cambio de paradigma histórico? Traduciendo la noción abstracta de tendencia histórico-cultural, cultural, o de ley histórica, a la noción antropomorfa de *deus ex machina*. Cagliostro, tan obvio que puede ser reconocido por todos, parece hecho adrede para poner en escena lo que no puede ser visto. Y helo ahí en el *Joseph Balsamo* de Dumas atando en un solo cabo la mística de Swedenborg, la *Encyclopédie*, *écrasez* el infame, Jean-Jacques Rousseau, las Neuf Soeurs y la eterna aspiración popular a una figura carismática que se convierta en vindicadora de cualquier desequilibrio

social:

—¿Quién eres? —interrogaron a un tiempo las trescientas voces, mientras que brillaban veinte espadas en las manos de los fantasmas que se encontraban más próximos y que, por un movimiento regular como el de una falange aguerrida, llegaron hasta reunirse cercando con sus aceradas puntas el pecho del incógnito que sonrió levantando la cabeza y, sacudiendo su cabellera sin polvos, sujeta por una cinta que rodeaba su desnuda frente:

— *Ego sum qui sum* -respondió—.

Yo soy quien soy.

Y fijando al mismo tiempo su vista

sobre la humana muralla que le rodeaba, las espadas se bajaron con movimientos desiguales, según la resistencia que pudieron oponer los que sufrieron aquella dominadora mirada.

—Has pronunciado una palabra imprudente, y así lo has hecho, ignorando tal vez su significado —dijo el presidente.

El extranjero, sonriendo, hizo un movimiento de cabeza y dijo:

—He contestado lo que debía.

—Entonces, ¿de dónde vienes? —preguntó el presidente.

El desconocido contestó tranquilamente:

—Del país de la luz.

—Según nuestros informes, de Suecia.

—Quien viene de Suecia puede venir de Oriente —repuso el extranjero.

—Habla, no te conocemos. ¿Quién eres?

—¿Quién soy?... —replicó el desconocido—. Pues demostráis no comprenderme, me explicaré; pero deseo decir antes quiénes sois vosotros mismos.

Conmoviéronse los fantasmas, y chocaron sus espadas al pasar de sus manos izquierdas a las derechas, levantándolas a la altura del pecho del desconocido.

—Primero a ti —replicó el

extranjero, refiriéndose al presidente—, a ti, que me hablas creyéndote un Dios y sólo eres su precursor, a ti, que representas las Sociedades Suecas, voy a decirte tu nombre. Dime, Swedenborg, ¿los ángeles a quien tan familiarmente tratas, no te han dicho que aquel a quien aguardabas se hallaba en camino?

—Cierto (...) Venimos a buscar a aquel que ha formado un misterioso imperio en Oriente, que ha reunido ambos hemisferios en una comunidad de creencias y que ha enlazado las fraternales manos de la humanidad.

—¿Y tiene alguna señal que le conozcáis?

—Sí, y Dios me la ha revelado por

conducto de sus ángeles.

—Entonces, ¿únicamente vos conocéis esa señal?

—Yo solo la conozco.

—¿A nadie la habéis revelado? —A nadie.

—Decidla en voz alta.

El presidente dudó.

—Decidla —insistió con imperio el desconocido—, ha llegado ya el día de la revelación.

—Una placa que traerá sobre el pecho —dijo el jefe supremo— y sobre ella brillarán las tres primeras letras de una divisa que únicamente él conoce.

—¿Cuáles son esas tres letras? —

L.P D.

Abrió el extranjero rápidamente su casaca y chaleco; sobre su camisa, de holanda finísima, fulguró tan brillante como una estrella de fuego una medalla de diamante, sobre la cual centelleaban tres letras de rubíes.

—¿Él? ... —exclamó asustado el presidente—; ¿él?

—¿El que espera el mundo? —preguntaron los jefes, confusos. —¿El gran Cophte? —murmuraron trescientas voces.

—¡Y bien! —exclamó triunfante el extranjero—, ¿me creeréis ahora cuando por segunda vez diga: yo soy quien soy?

—Sí —contestaron los fantasmas inclinándose.

—Hablad, maestro —dijeron el presidente y los cinco jefes inclinándose decididamente—; hablad y obedeceremos.[\[3\]](#)

Pues bien, Dumas no ha inventado nada, y véase esta descripción sacada del *Compendio de la vida y hechos de Joseph Balsamo llamado el Conde Calliostro que se ha sacado del proceso formado contra él en Roma el año de 1790* e impreso por la Cámara Apostólica (en la contemporánea traducción editada en Barcelona por la viuda Piferrer), salvo que Dumas habla del complot de un santo y aquí se confiesa el complot de un demonio:

Baxamos juntos á un subterráneo por catorce ó quince escalones; y habiendo entrado en una sala redonda, en medio de la qual observé una tabla, que quitada, vi debaxo de ella una arca de hierro; y abierta también ésta, vi que la misma contenía una cantidad de Escrituras, entre las quales tomaron los dos sobredichos un libro manuscrito, á manera de letra bastardilla ó de misal, en cuyo principio estaba escrito: NOS LOS GRAN MAESTRES TEMPLARIOS amp;c.; y seguia una fórmula de juramento, concebido con expresiones horribles, de las quales no puedo acordarme, y se contenian las obligaciones de destruir todos los

Soberanos Despóticos. Esta fórmula estaba escrita con sangre, tenia once firmas además de mi cifra arriba indicada, que estaba la primera, y todas hechas con sangre. No puedo acordarme de todos los nombres de las dichas firmas, á reserva de estos [...]. Las tales firmas significaban los nombres de los doce grandes Maestres de los Iluminados; pero en realidad, mi cifra no estaba hecha por mí, ni yo sé como estuviese allí. De lo que ellos me dixéron sobre el contenido de este libro, que estaba escrito en Francés, y de lo demás que yo leí en alguna parte, me aseguré mayormente, que el punto determinado de esta Secta, era dirigido

primeramente contra la Francia; y con la caída de ésta, debía despues darse el golpe á la Italia, y particularmente á Roma.

Santo o demonio, una vez que el mito ha tomado pie, ya no lo elude nadie. Irónicamente, y con intentos desmitificadores, un tal caballero Clemente Vannetti escribe en 1789 un *Liber Memorialis de Caleostro cum esset Roboreti*, con el estilo de los evangelistas, las presuntas hazañas del taumaturgo: En el octavo año del reino de José Emperador, Cagliostro vino a Rovereto. [...] Y algunos decían que era un mago, otros que era el Anticristo; y todos se dedicaban a discutir mucho

entre sí. [...1 Y llegaban también forasteros que se industriaban, hablando con él, en cogerle en mentira, y desenmascararlo. Pero acababan por quedar admirados de él por la sabiduría de su palabra.

Ahora bien, en 1914, Pericle Maruzzi (*Il vangelo di Cagliostro*, Todi, Atanor) saca a la luz este texto y lo convierte en pretexto para una revalorización de Cagliostro porque «se trata del único documento imparcial, aun habiendo sido escrito con un ligero sentido de la ironía, sobre la laboriosidad del Taumaturgo y sobre los sistemas que usaba para curar a los

enfermos que acudían a él».

Cagliostro migra reverberando su estridente obviedad también sobre otros personajes de su siglo. Llegados a este punto, quisiera trazar un breve perfil de los dos hermanos enemigos (para usar la categoría propuesta por Jean Tortel para explicar muchos mecanismos del folletín) donde, en algún sentido, la teatralidad del aventurero siciliano se beneficia de la reserva del aventurero (quizá) piemontés. Hablo de la pareja Cagliostro-San Germano.

Son contemporáneos y tienen en común la profesión y la tendencia a la fantasía tituladora (para la crónica, San Germano se nos va apareciendo como

conde de Saint-Germain, príncipe Rackoczi, conde de Saint-Martin, marqués de Aglié, señor de Surmont, marqués de Welldone, marqués de Monferrato, de Aymar y Belmar, conde Soltikof, caballero Schoening, conde Tzarogy). Para lo demás, no podían ser más distintos.

1. No resulta que San Germano estuviera vinculado a sectas masónicas, y de todas maneras, no fundó ninguna.

2. Su relación con los poderes constituidos fue más bien la del instrumento, la del agente secreto, la del mediador diplomático y, en efecto, no murió en la cárcel sino huésped del landgrave de Hesse Cassel, para quien

llevaba a cabo experimentos sobre los tintes de los tejidos y el curtido del cuero.

3. San Germano chapucea con la alquimia, pero no se aventura en la taumaturgia, y roza la química y sus reverberaciones sobre la artesanía (incluidos los colores en pintura) y sobre la industria. De las *Memorias* de Madame de Genlis sabemos que exhibe muchas gemas y, sobre todo, diamantes de colores, de un tamaño y de una perfección sorprendentes. «Creí ver» dice este último, «los tesoros de la lámpara maravillosa. Había, entre otros, un ópalo de un tamaño monstruoso y un zafiro blanco tan grande como un huevo,

que oscurecía con *su* esplendor el de todas las piedras con las que lo hubiera podido comparar. *Oso* jactarme de ser un experto en joyas, y puedo asegurar que el ojo no podía descubrir razón alguna para dudar de la autenticidad de aquellas piedras, tanto más que no estaban engastadas.»

Pero su biógrafo Chacornac (*Le comte de St.-Germain*, París, Editions Traditionnelles, 1982) observa que sacaba sus recetas del libro VII del *De Subtilitate* de Cardano; he controlado y se trata de artificios bastante razonables *adulterandi gemmas*, por los que un zafiro puede adquirir la limpidez de un diamante.

4. Según el conde Beugnot, Cagliostro era gordezuelo y de tez aceitunada, tenía el cuello corto y los ojos saltones. Su peinado mostraba el cabello dividido en muchas trencitas, reunidas en la nuca de una manera aplastada denominada «catogán». Se presenta ante la condesa de la Motte (y ya el hecho de que frecuentara ese ambiente es sospechoso) con un traje a la francesa, gris pizarra, con galones dorados, una túnica escarlata bordada a cordoncillo y pantalones rojos, la espada al costado bajo el faldón del traje y el sombrero adornado por una pluma blanca. Para hacer más suntuoso el traje llevaba puños de encaje,

diferentes anillos y hebillas preciosas en los zapatos, «adornadas con piedras demasiado brillantes para poderlas tomar por diamantes finos». De todo otro talante es Saint-Germain. Es verdad que lleva diamantes en los dedos, pero era la época, y había leído a Cardano; para compensar, tal y como nos lo describe Madame de Hausset de visita a la Pompadour (y no a la De la Motte), «tenía un aire fino, donoso, se vestía con gran sencillez, pero con gusto». Llevaba relojes y tabaqueras de hechura exquisita, pintaba óleos y componía bellísimas canciones, sobre textos de poetas escoceses e italianos. Mademoiselle du Crest nos dice que

«era un excelente músico; acompañaba con el clavecín sin partitura todo lo que cantaba, y con rara perfección».

5. San Germano, lo sabemos, es inmortal, y Cagliostro no —y en San Leo es sabido mejor que en otros lugares—. Nótese que San Germano no difunde la leyenda de la propia inmortalidad sino que se limita a no desmentirla: «A veces me divierto no haciendo creer sino dejando creer que viví en los tiempos más remotos». Y si damos crédito a Madame de Hausset:

Se difundió la voz de que éste, aun teniendo el aspecto de un hombre en la flor de los años, era en realidad un

venerable anciano cargado de siglos, y Madame de Pompadour, a cuyos oídos había llegado la habladuría, hizo la observación al conde:

—Pero, vamos, no decís vuestra edad y dejáis creer que sois viejísimo. La condesa de Gergy, que creo que hace cincuenta años era embajadora en Venecia, dice haberos conocido tal como sois hoy.

—Es verdad, señora, que conocí hace mucho tiempo a la condesa.

—Pero según lo que dice ella, ¡vos ahora tendríais más de cien años!

—No es imposible —dijo él, riéndose—, pero estoy de acuerdo en que es aún más posible que esa dama,

que yo respeto, desvaríe.

—Ella dice que le habéis dado un elixir cuyos efectos son sorprendentes; sostiene que durante largo tiempo tuvo el aspecto de una mujer de veinticuatro años. ¿Por qué no se lo dais también al rey?

—¡Ah, señora! —dijo él, con una suerte de sobresalto—. Debería de estar loco para osar darle al rey una droga desconocida.

En conjunto, el conde de San Germano tiene éxito a causa de su reserva y no de sus ostentaciones. El resto lo hará la voz pública. El *Diccionario infernal* de Collin de Plancy (ed. 1844) recitará:

Contando un día que había conocido a Pilatos en Jerusalén, describía minuciosamente la casa del gobernador, y citaba los platos servidos en la cena. El cardenal De Rohan, creyendo escuchar fantasías, se dirigió al camarero del conde de San Germano, un viejo con los cabellos blancos y aspecto honrado.

—Amigo mío —le dijo—, me cuesta creer lo que dice vuestro amo. Que sea un ventrílocuo, pase; que haga oro, de acuerdo; pero que tenga dos mil años y haya visto a Poncio Pilatos, es demasiado. ¿Vos estabais allí?

—Oh, no, monseñor —contestó ingenuamente el camarero—, llevo al

servicio del conde sólo cuatrocientos años.

También de Cagliostro, en un momento determinado, susurrará algo sobre su participación en las Bodas de Caná y su nacimiento antes del diluvio (Collin de Plancy), pero no consigue imponer leyenda alguna. Sólo después de su muerte se dice que estranguló al cura que iba a confesarlo y que, una vez que se hubo evadido, se volvió inmortal. Pero sólo un embrollón como Eliphaz Levi (*Histoire de la Magie*) da un mínimo de crédito a la habladuría, y sugiere que se transfirió a América, por lo menos durante todo 1860. Si nos

atenemos a la historia, San Germano muere en su cama, Cagliostro no.

Raramente dos personajes pueden ser tan diferentes. Y aun así, se los empareja pronto: se atraen magnéticamente el uno al otro, y el uno transmigra en el otro. Se podrían citar muchas fuentes, pero me atenderé a una de las más ilustres, el Gérard de Nerval de *Les Illuminés*, 1852:

Estos dos personajes han sido los cabalistas más célebres de finales del siglo XVIII. El primero, que hizo su aparición en la corte de Luis XV y gozó de un cierto crédito, gracias a la protección de Madame de Pompadour, no tenía —dicen las memorias del

tiempo— ni la impudencia que le corresponde a un charlatán, ni la elocuencia necesaria para un fanático, ni la seducción que arrastra a los superficiales. Se ocupaba sobre todo de alquimia, pero no descuidaba las distintas ramas de la ciencia. Enseñó a Luis XV la suerte de sus hijos en un espejo mágico, y el rey retrocedió horrorizado al ver la imagen del Delfín sin cabeza. Saint-Germain y Cagliostro se encontraron en Alemania, en el Holstein, y fue aquél —dicen— el que inició al otro y el que le dio los grados místicos. En la época de su iniciación, Cagliostro observó personalmente el célebre espejo que servía para evocar

las almas.

Quizá la primera noticia de ese «histórico» encuentro aparece en un autor que tiene interés en introducirlo en la teoría del complot. Hablo del marqués de Luchet y de sus *Mémoires authentiques pour servir á l'histoire du comte de Cagliostro* (Berlín, 1785). Por lo visto, parece ser que, de paso por Alemania, Cagliostro y su mujer piden ser admitidos a la presencia del divino San Germano, y para el acontecimiento visten blancas túnicas.

De repente, dos grandes puertas se abren y un templo resplandeciente con

mil velas hiere su mirada. En un altar estaba sentado el conde; a sus pies dos ministros sostenían dos turíbulos de oro, de los que exhalaban perfumes dulces y sutiles. El dios tenía en el pecho una placa de diamante cuyo fulgor se soportaba con esfuerzo. Una gran figura blanca, diáfana, tenía en sus manos una vasija en la que estaba escrito: «Elixir de la inmortalidad»; un poco más lejos se divisaba un espejo inmenso, ante el que paseaba una figura majestuosa, y encima del espejo estaba escrito: «Depósito de las almas errantes».

Usando probablemente la ventriloquia, San Germano pregunta

litúrgicamente de dónde vienen, quiénes son y qué quieren. Y cuando Cagliostro le responde debidamente que vienen a interrogar al padre de la verdad para conocer uno de los catorce mil siete secretos que lleva en su seno, tanto él como su mujer son admitidos en algunas pruebas iniciáticas, después de lo cual reciben la revelación secreta:

Sabed que el gran secreto de nuestro arte es gobernar a los hombres, y que la única manera es no decirles nunca la verdad. No os comportéis según las reglas del buen sentido; desafiad a la razón y presentad con valor las absurdidades más increíbles. Cuando

sintáis que estos grandes principios flaquean, retiraos, recogeos en meditación y recorred la tierra; veréis entonces que las extravagancias más absurdas se convierten en objeto de culto. [...] La tumba de san Medardo ha reemplazado la sombra de san Pedro, la cubeta de Mesmer la piscina del filósofo nazareno; recordaos que el primer resorte de la naturaleza, de la política, de la sociedad es la reproducción, que la quimera de los mortales es ser inmortales, conocer el futuro aunque ignoran el presente, ser espirituales, mientras que ellos y todo lo que los rodea son materia.

Ahora bien, si los dos no podían no

encontrarse, por lo menos en la leyenda, ¿qué gana y qué pierde cada uno en esta interacción? San Germano se cagliostriza, actúa teatralmente como un adepto cualquiera del Rito Egipcio, ya no canta sus arias graciosas, sino que parece poner en escena *La flauta mágica*, y, por fin, pronuncia o hace que un psicopompo suyo pronuncie palabras maquiavélicas que, qué casualidad, en el siglo siguiente serán puestas en boca de los Sabios Ancianos de Sión, en los tristemente famosos *Protocolos* (y, por otra parte, la línea Luchet-Barruel-Protocolos está bastante bien trazada). Para Guaita (*Temple*, p. 300) numerosos personajes extraordinarios, encargados

de misiones secretas, recorrían toda Europa poniendo sobre aviso a las Capitales; luego, casi todos transferían a París su enigmática magnificencia y su sospechosa popularidad. El conde de Saint-Germain y José Bálsamo (más tarde conde de Cagliostro) deben ser recordados entre los primeros. Ambos embajadores, según Cadet de Gassicourt, o, si se prefiere, apóstoles internacionales, estaban encargados en particular de establecer una relación eficaz entre los distintos Capítulos: Saint-Germain era el enviado de París, Cagliostro el de Nápoles.

Después de la muerte de San

Germano, el *Berlinische Monatschrift* de enero de 1785 lo definirá «una digna réplica del difunto conde de Cagliostro» (curiosamente, el articulista da por difunto a Cagliostro con seis meses de adelanto). El fundador de la Iglesia gnóstica Jaen Kotska, en la obra anónima *La Loque noire* (París, 1889), confundiendo al Cagliostro dumasiano y a San Germano, dirá:

El conde de Saint-Germain domina el ocultismo del siglo XVIII que muere. Hace su aparición, y todo lo que es hostil a la Iglesia y a la Monarquía se agrupa a su alrededor. Las logias se multiplican. Los Iluminados pululan.

Mesmer, Saint-Martin, Puységur, Cagliostro, Weishaupt, Cazotte son otros tantos astros negros que se mueven en torno a ese sol infernal. Da la contraseña a la masonería, regula los rituales, inspira las fiestas de iniciación, organiza logias femeninas, encuadra a la nobleza en los talleres de Hiram. Pero, sobre todo, prepara la Revolución, visita al viejo Voltaire, ayuda a Jean-Jacques Rousseau, dirige a Naigeon y Diderot, se introduce en los salones e insufla el espíritu de voluptuosidad y denigración, se insinúa en la corte y experimenta sus seducciones sobre todos y todas, llega incluso a la reina y le aconseja la frivolidad inocente que le

será tan fatal.

¿Y Cagliostro? Obtiene dos beneficios discutibles. Gana la fama de ser discípulo de San Germano, y la diferencia de clase queda confirmada. Pero sobre todo —como hemos visto, en el curso del tiempo— recibe una reverberación de su inmortalidad; quizá, quién sabe, el gusto de hablar, de jugar con ella, la irritación de no ser tomado en serio, como le sucede, en cambio, al otro. Aunque ese funesto encuentro no se produjo, la voz pública no podía no estar al día de la leyenda de San Germano, que circulaba por las ciudades por las que él mismo pasaba. La presencia de San Germano, o su

esquiva ausencia, debe de haberlo obsesionado en el curso de toda su vida.

Me gusta pensar que, en la celda de San Leo, mientras sentía acercarse la muerte, la acogió como liberación del terrible peso de la vida interminable a la que San Germano había sido condenado. Y que murmuró para sí el discurso que San Germano hará al Gog de Papini, encontrándoselo una noche en un barco que navegaba por el mar Rojo:

—No se imagine que nuestra suerte sea digna de envidia. Nada de eso. En mi leyenda se dice que yo conocí a Pilatos y que asistí a la Crucifixión. Es una grosera mentira. No he alardeado

nunca de cosas que no son verdad. Sin embargo, hace pocos meses cumplí los quinientos años de edad. Nací, por lo tanto, a principios del cuatrocientos y llegué a tiempo para conocer bastante a Cristóbal Colón. Pero no puedo, ahora, contarle mi vida. El único siglo en que frecuenté más a los hombres fue, como usted sabe, el setecientos y puedo lamentarlo. Pero ordinariamente vivo en la soledad y no me gusta hablar de mí. He experimentado en estos cinco siglos muchas satisfacciones, y a mi curiosidad, en modo especial, no le ha faltado alimento. He visto al mundo cambiar de cara; he podido ver, en el curso de una sola vida, a Lutero y a

Napoleón, Luis XIV y Bismarck, Leonardo y Beethoven, Miguel Ángel y Goethe. Y tal vez por eso me he librado de las supersticiones de los grandes hombres. Pero estas ventajas son pagadas a duro precio. Después de un par de siglos, un tedio incurable se apodera de los desventurados inmortales. El mundo es monótono, los hombres no enseñan nada, y se cae en cada generación en los mismos errores y horrores; los acontecimientos no se repiten, pero se parecen; lo que me quedaba por saber ya he tenido bastante tiempo para aprenderlo. Terminan las novedades, las sorpresas, las revelaciones. Se lo puedo confesar a

usted, ahora que únicamente nos escucha el mar Rojo: mi inmortalidad me causa aburrimiento. La tierra ya no tiene secretos para mí, y no tengo ya confianza en mis semejantes. Y repito con gusto las palabras de Hamlet, que oí la primera vez en Londres en 1594: «El hombre no me causa ningún placer, no, y la mujer mucho menos».

El conde de Saint-Germain me pareció agotado, como si se fuese volviendo viejo por momentos. Permaneció en silencio más de un cuarto de hora contemplando el mar tenebroso, el cielo estrellado.

—Dispéñseme —dijo finalmente— si mis discursos le han aburrido. Los

viejos, cuando comienzan a hablar, son insoportables.[\[4\]](#)

EL LENGUAJE MENDAZ EN LOS NOVIOS DE MANZONI

[5]

OBRAS Y PALABRAS. «Por las obras, amigo mío; el hombre se conoce por sus obras»,^[6] dice el ventero del pueblo en el capítulo VII, tan sagaz como el posadero de la Luna Llena en

reconocer hombres de bien o esbirros por la ropa, por el tono, por la conducta. Y, por otra parte, una página antes, Renzo, después de entrar en la venta y ver a un *bravo* de centinela, con una gorra de terciopelo carmesí puesta de través, las trenzas y la peineta en la nuca, armado con garrote, que no se aparta ni siquiera para dejarle entrar, y después de divisar a sus compañeros que jugaban a la morra, todos ellos intercambiando entre sí elocuentes gestos de cabeza —Renzo, iba diciendo, que en este *Bildungsroman* es el último en crecer, es decir, en familiarizarse con los signos y con la forma en que los demás los interpretan (sólo al final

aprende qué puede significar quedarse agarrado a la aldaba de las puertas y atarse al pie una campanilla)— Renzo, pues, «inseguro, miraba a sus dos convidados [Tonio y Gervaso], como si quisiera buscar en su aspecto una interpretación de todas aquellas señales», ya que para él la cosa todavía le resulta difícil. Pero no ha visto bastante, y sólo «la vida es la piedra de toque de las palabras» (XXII).

Receloso de un curso racional de la historia humana, y de todo buen propósito que no tenga en cuenta la heterogénesis de los fines, temeroso del mal que anida en las cosas del mundo, desconfiado de los poderosos y de las

artes con las que avasallan a los humildes, Alessandro Manzoni parece haber refundido la síntesis de su buen sentido ilustrado y de su rigor jansenista en una fórmula semiótica que puede extrapolarse de muchas páginas de su novela:

1) Hay una semiosis natural, cultivada casi instintivamente por los humildes dotados de experiencia, según la cual los distintos aspectos de la realidad, si se interpretan con prudencia y conocimiento de las peripecias de la vida, se presentan como síntomas, índices, *signa o semeia* en el sentido clásico del término.

2) Existe la semiosis artificial del lenguaje verbal, el cual, o se revela insuficiente para dar cuenta de la realidad, o se usa explícitamente y con malicia para enmascararla, casi siempre con finalidades de poder. Esto es posible porque el lenguaje es engañoso por su propia naturaleza, mientras que la semiosis natural induce a error u ofuscación sólo cuando está contaminada por el lenguaje que la reexpresa e interpreta, o cuando la interpretación está obcecada por las pasiones.

En el fondo de esta semiótica manzoniana hay una metafísica, bastante

influyente y en absoluto oculta: la realidad existe, y puede ser indagada, con tal de que se adopte «el método propuesto hace tanto tiempo, de observar, escuchar, comparar y pensar antes de hablar» (XXXI).

El simplismo epistemológico de esta máxima no es tan simple como parece a primera vista. Aquí se expresa de forma popular un precepto galileano, que los buenos y los juiciosos, en la novela, ponen en práctica ante la realidad cotidiana, aplicando el buen sentido y no los dictámenes de la Academia del Cimento. Y cuando tiene que aplicarlo a la reconstrucción histórica, Manzoni nos lo muestra en acción. Visto que las

palabras son engañosas, y que de los hechos del pasado se sabe sólo a través de crónicas verbales, Manzoni recurre por instinto a un precepto ya formulado por San Agustín en el *De Doctrina Christiana*: ante distintas versiones de los Libros Sagrados, todas ellas traducciones de traducciones, al no poder penetrar el misterio de un texto original hebreo irremediabilmente contaminado ya, no queda sino cotejar las versiones entre sí, poner la una en contradicción con la otra, y sacar de la otra las aclaraciones de las que carece la una.

Eso es lo que hace Manzoni ante el manuscrito del Anónimo, al que se le

conoce en la cara, digámoslo así, su poca credibilidad, a causa de los excesos verbales de los que se adorna con énfasis barroco. Como le parece que por debajo de este discurso (verbal) se trasluce una «historia muy bella» (y una historia es *fabula*, secuencia de hechos o, como habría dicho Aristóteles, imitación de una acción, cosa no verbal), he aquí que Manzoni decide «rebuscar en las memorias de aquel tiempo, para cerciorarnos de si verdaderamente el mundo caminaba entonces de aquella manera».

Es el mismo procedimiento que se usa por lo que respecta a la peste. Véase la apertura del capítulo XXXI: «La

peste [...] había entrado realmente» donde ese «realmente», intrusión veridictiva de la voz narradora, liquida de una vez por todas cualquier duda que pudiera surgir de los textos verbales discordantes. La cosa en sí, el objeto dinámico, en algún lugar está o ha estado; nuestro problema es interpretar unos signos para que reaparezca. Pero también aquí, mientras tengamos que vérnoslas con crónicas, «en cada una se omiten hechos esenciales, que están registrados en otras; en cada una hay errores materiales, que se pueden reconocer y rectificar con la ayuda de alguna otra, o de las pocas actas de la autoridad pública, editadas e inéditas,

que se conservan; a menudo en una se encuentran las causas cuyos efectos se habían visto, como en el aire, en otras». Y, por lo tanto, «examinando y cotejando» las distintas fuentes podemos esperar no sólo identificar los hechos más importantes, sino «disponerlos en el orden real de su sucesión».

Aquí no está en cuestión la noción manzoniana de verdad histórica ni su teoría del conocimiento, que es la que es. Aquí se quiere subrayar que, a menos que no se emplee a fondo la escrupulosidad filológica, las crónicas verbales son, por naturaleza, engañosas. Manzoni autor sí que podrá reconstruir a través del lenguaje el orden de las

acciones, pero los personajes de la novela son, o unos pobrecillos, o unos persecutores de pobrecillos (sólo los buenos tienen una especie de intuición, quisiera decir, parafilológica), y lo más normal es que en la novela el lenguaje esté lleno de viento, si no de mentira.

Por su naturaleza se ha dicho, y véase la página que Manzoni (no Quine) le dedica en el capítulo XXVII a la imposibilidad no digo de la traducción de lengua a lengua, sino de ese proceso cotidiano de interpretación por el que el iletrado le dice al escribano lo que quiere decir, el escribano escribe lo que entiende y lo que a su juicio debe de haber sucedido, el lector del

destinatario interpreta por su cuenta, y el destinatario iletrado a su vez deforma, inducido a buscar criterios interpretativos en los hechos de los que tiene conocimiento. Es una representación, efficacísima, de cómo por sucesivas interpretaciones el mensaje se desconstruye y se hace que exprese no sólo lo que el emisor original no quería decir, sino también lo que ese mensaje, como manifestación lineal de un texto, en conformidad con un código, quizá no debería decir si una comunidad de intérpretes inspirada en el buen sentido y en el respeto de las reglas se pusiera de acuerdo, con trabajosa interacción, para sacar una

lectura públicamente aceptable. Lo cual no sucede, y la página manzoniana parece el cuadro de un proceso de deriva interpretativa. «Como antaño dos escolásticos que disputasen durante cuatro horas sobre la entelequia.»

El campesino que no sabe escribir, y que necesita escribir algo, se dirige a alguien que conozca este arte, eligiéndolo, en la medida de lo posible, entre los de su condición, pues con los otros no se atreve, o se fía poco; le informa, con más o menos orden y claridad de los antecedentes: y le expone, de la misma manera, lo que ha de poner en el papel. El literato, en

parte entiende, en parte sobreentiende, da algún consejo, propone algún cambio, dice: dejadme a mí; coge la pluma, pone, como puede, en forma literaria los pensamientos del otro, los corrige, los mejora, carga la mano, o bien atenúa, deja algo fuera también, según le parece que la cosa queda mejor: porque, no hay remedio, el que sabe más que los otros no quiere ser un instrumento material en sus manos; y cuando entra en los asuntos ajenos, quiere también hacerlos marchar un poco a su manera. Con todo ello, el antedicho literato no logra siempre decir todo lo que quisiera; alguna vez ocurre que dice todo lo contrario: nos ocurre

también a nosotros, que escribimos para la imprenta. Cuando la carta, así compuesta, llega a manos del destinatario, que tampoco es ducho en el abecé, se la lleva a otro docto del mismo calibre, que se la lee y se la explica. Nacen discusiones sobre el modo de entenderla; porque el interesado fundándose en su conocimiento de los hechos antecedentes, pretende que ciertas palabras quieren decir una cosa; el lector, ateniéndose a la práctica que tiene de la composición, pretende que quieren decir otra. Al fin es preciso que el que no sabe se ponga en manos del que sabe, y le encargue la respuesta: la

cual, hecha por el estilo de la recibida, es sometida luego a una interpretación semejante.

Por si no bastara para desconfiar del lenguaje, véase lo que hace Don Ferrante con su rica biblioteca cuando se trata de hablar de la peste (XXXVII). Después de dos capítulos de evidencias no verbales, gracias a las cuales ahora el lector lo sabe todo, el bibliotecario aristotélico con pocos atinados silogismos (el contagio no puede ser sustancia) y unos cuantos paralogismos (el contagio no puede ser accidente) llega a enmascarar hasta tal punto la realidad, que la podrá reconocer sólo

cuando ya no tenga conciencia de ella. Justo castigo al engreimiento de la palabra, su famosa biblioteca «puede que ande dispersa por los puestos de viejo».

Que los discursos mientan, o nunca puedan decir bastante, parece claro. Prueba de ello es que muchos lectores han entendido la novela saltando, por justificada pereza, todos los ejemplos de discursos inconcluyentes, ambiguos, confusos, que viven de forma parasitaria el uno sobre el otro: los bandos.

¿Qué es lo que, bien leído, no miente? Yo diría, eminentemente, lo que no es auricular, sino visivo, y si es auricular, es del orden de lo

paralingüístico, de lo suprasegmental, de lo tonémico, inflexiones, volúmenes, ritmos de voz.

LA SEMIOSIS «POPULAR». Se ha aludido, al principio, a una semiosis natural opuesta a la semiosis de la palabra. Sería inexacto decir que en Manzoni se dibuja de manera neta la diferencia clásica entre semiosis natural, motivada, no intencional, y semiosis convencional y arbitraria. No encuentro nada mejor, para definir el primer cuerno de la oposición, que la dicción de semiosis «popular». En un lado está el lenguaje verbal, artificioso (engañoso) a disposición de los

poderosos, y en el otro están los diferentes sistemas de signos, que comprenden claramente los signos denominados naturales, los síntomas médicos y atmosféricos, los rasgos fisonómicos, y también esos «lenguajes» que no son naturales, es más, son efecto de regla y costumbre, como los signos indumentarios, las posturas corporales, las representaciones pictóricas, las puestas en escena folclóricas, la liturgia—pero que, de alguna manera, remiten a una competencia ancestral e instintiva, que pertenece no sólo a los doctos sino también a los humildes—. A causa de esa «naturalidad» de la competencia, de esa instintiva popularidad de la

enciclopedia a la que se remite, podríamos denominar esta semiosis — aun apoyada en reglas y usanzas— efecto natural de un largo depósito en el saber colectivo, no sometida a las variaciones rápidas y reservadas a las que está sometido el ejercicio de las artes verbales.

No es que la semiosis popular sea más «verdadera» que la verbal: veremos cómo y hasta qué punto también ella puede permitir el malentendido o la mentira. Pero se presenta a los humildes como más comprensible que el lenguaje verbal y, por lo tanto, la consideran más creíble. Hasta el punto que, cuando se engañan o son engañados sobre la

semiosis natural, se muestran más vulnerables, porque por lo que concierne a esta semiosis no ejercen la desconfianza sistemática que ejercen hacia el lenguaje verbal. Véase lo que sucede (y hablaremos de ello) en la visita de Renzo al abogado Azzecagarbugli, o en todo el asunto de la peste y de *los untadores*.

Los humildes desconfían del lenguaje verbal porque impone una sintaxis lógica que, en cambio, la semiosis natural anula, dado que no procede por secuencias lineales sino por «cuadros», por fulmíneos iconologemas. Mientras que las tramas de las secuencias lingüísticas pueden

condensarse infinitamente, y en esa selva los simples se pierden, la semiosis natural permite, o parece permitir, un acceso más fácil a la verdad de las cosas, trámite espontáneo de la misma: un gesto verdadero, instintivo, puede denunciar la falsedad intencional de un gesto previo. El alguacil que detiene a Renzo le habla de forma alentadora. Renzo no se fía de las palabras pero podría ser engañado por el tono. Con todo, el alguacil le pone las «bocamangas» (verbal y eufemísticamente así denominadas), y ante este signo Renzo entiende sin sombra de dudas que se halla en aprietos.

El objeto de la narración es esta semiosis popular en todas sus formas, porque de ella y gracias a ella el lector, no menos que los personajes, aprende qué es lo que está sucediendo de verdad, es decir, ve la historia bajo el velo del discurso.

Encontramos, a lo largo de toda la novela, la oposición continua entre signo «natural» y signo verbal, entre signo visual y signo lingüístico. Manzoni está siempre tan apurado, o quiere mostrarse desconfiado, con respecto al signo verbal que en todas las instancias del enunciado con las que constela la novela se excusa de cómo va relatando, mientras que cuando adopta tonos

veridictivos es para expresar el crédito que hay que otorgarle a una prueba, a una evidencia, a una huella, a un síntoma, a un indicio, a un hallazgo.

Eso es lo que hacen sus personajes: o hablan con el deliberado propósito de usar el lenguaje para mentir, confundir, ocultar las justas relaciones entre las cosas, o se excusan y se quejan de no ser capaces de decir lo que saben. Aunque Renzo quiere que sus hijos aprendan a leer y escribir, no evitará indicar estos artificios verbales y gramatológicos como «picardía» (XXXVIII). Del lenguaje por excelencia, el latín, Renzo desconfía, y la única vez que lo cita, improvisa una versión babélica («*Siés*

barabs trapolorum», XIV). Una sola vez (en el capítulo XXXVII) cuando ya se ha reconciliado con don Abbondio, afirma que acepta el latín del sacramento matrimonial y de la misa, pero sólo porque «ése es un latín sin trampa, sacrosanto, [...] también vuestras mercedes los curas tienen que leer lo que pone el libro». El latín «bueno» de la liturgia no es un lenguaje hablado; es canto, fórmula, salmodia, gesto, no dice y, por lo tanto, no puede falsear. Vale como un vestido, un gesto de la mano, una expresión de la cara: signos todos (y «signos» los llama repetidamente Manzoni) que, precisamente, forman parte de una semiosis natural.

Llegados a este punto, habría que volver a recorrer toda la novela para verificar si la hipótesis se sostiene, y si en cada paso se da cuerpo o no a una oposición evidente entre semiosis natural y lenguaje. Bastará con verificarla, como primera aproximación, en algún episodio esencial.

EL ENCUENTRO CON LOS BRAVOS. Don Abbondio ha vivido y sabe interpretar muchos signos. Entra en escena exhibiendo el signo por excelencia, el índice que pone en el breviario (y «signo» lo llama, naturalmente, Manzoni). Bordea un ejemplo de comunicación visual, un

inmediatamente a los bravos por la ropa, por el porte, por el aspecto, que «no dejaban lugar a duda». Sigue la célebre descripción de los bravos, sobre cuya base el mismo lector puede reconocerlos cada vez que aparecen en la novela, excepto cuando son descritos en los bandos con palabras, porque de esa confusión de ordenanzas, amenazas, prescripciones, las descripciones que se derivan resultan desvaídas.

Don Abbondio reconoce a los bravos como tales porque tiene un código de conducta, indumentario, cinésico. De otro modo, no se entendería por qué (es curioso cómo en este caso Manzoni es escolásticamente riguroso, y

con términos aristotélicos sugiere la relación semiótica entre *type* y *token*) puede identificarlos a primera vista «como individuos pertenecientes a la especie de los *bravos*».

Notamos, por inciso, que Don Abbondio sabe perfectamente que el hábito no hace al monje. En el último capítulo discutirá bromeando con Renzo de la inanidad del decreto que asigna a los purpurados el título de «eminencia». Ha sucedido porque ya a todos los llamaban «monseñor» y «vuestra señoría ilustrísima», pero dentro de poco cualquiera podrá ser llamado «eminencia» y la innovación lingüística no habrá servido para poner orden en el

universo de las dignidades eclesiásticas y de las vanidades humanas.

El encuentro con los bravos se desarrolla en el seno de la oposición entre palabras y evidencia visual. Los bravos dicen, pero lo que Don Abbondio entiende va siempre antes de las palabras. El cura se da cuenta «por ciertas señales» de que es a él a quien están esperando, finge una actitud desenvuelta, con la vana esperanza de engañar a quien lo espera metiéndose el índice y el medio de la mano izquierda en el collarín, decide que salir corriendo habría adquirido un significado desacertado («era igual que decir, seguidme, o peor»), vuelve a

fingir desenvoltura, recitando un versículo en voz alta, compone el rostro con una expresión de calma e hilaridad (porque sabe que, desde el momento en que gestos y rasgos de la cara dicen, es posible manipularlos para mentir), prepara una sonrisa y, para significar su sumisión, se para en seco.

En cuanto a los bravos, mientras hablan, y hablan diciendo cosas no amenazadoras todavía, lo hacen con tono amenazador, hablan al oído y «con tono solemne de mando», y saben perfectamente que el aspecto dice más que las frases, porque «si el asunto hubiera de decidirse con charlas, vuesa merced nos enredaría».

Hay, al final del episodio, un solo hecho que parece poner en crisis nuestra hipótesis, y este hecho hay que examinarlo con atención.

LOS NOMBRES PROPIOS. Los bravos mencionan a Don Rodrigo y «este nombre fue, en la mente de Don Abbondio, como en lo más recio de una tormenta nocturna, un relámpago que ilumina momentánea y confusamente los objetos, y aumenta el terror». Y ante ese poder del nombre, haría falta decir que, de todos los *flatus vocis* de los que no podemos fiarnos, los nombres propios, por su naturaleza de índices, adquieren un régimen particular que los hace afines

a los síntomas, a los signos visuales... Claramente, el novelista debe dar confianza a los nombres propios, para identificar sin ambigüedades a los propios personajes. Ahora bien, parece que cuando necesita etiquetas indispensables, como para Renzo, Lucía, Agnese, Tonio o Doña Prassede, Manzoni efectúa las elecciones más neutras posibles, pescando entre calendario y escrituras, jugando como mucho con alguna tipización muy catacresizada. Para los indispensables personajes históricos de fondo, usa los nombres que la historiografía le obliga a usar (Federico Borromeo, Ambrosio Espínola, Antonio Ferrer); pero, para

todo lo demás, pone la máxima atención en usar el menor número de antropónimos y topónimos posibles, con el gran derroche de asteriscos que todos conocemos, y antonomasias llanas como «la señora», hasta llegar a esa obra maestra de la reticencia que es el «innominado», escrito incluso con letra minúscula.

Manzoni, en definitiva, tiene la misma repulsión en manifestar nombres que la que demuestra Renzo en la posada ante el pseudo Ambrogio Fusella. Y parece hacerlo no sólo por observar algunas reglas de género. Manzoni parece desconfiar de los nombres porque se da cuenta de que,

incluso con respecto a esto, las crónicas (que hablan de los hechos) son ambiguas, tanto que no se sabe siquiera el verdadero nombre de quien trae el primer contagio, y hay que elegir entre dos, probablemente falsos. Cuando luego se hacen trizas los nombres propios —y véase el caso de Giangiacomo Mora— se asocia a la etiqueta una imagen que no corresponde a la realidad (la de untador), connotando de forma infame un sonido que debería evocar sentimientos de piedad.

Así pues, los nombres propios —signos embarazosos— en cuanto palabras no serían fidedignos, y menos aún corren el riesgo de serlo en cuanto

«designadores rígidos». Cuantos menos nombres propios se usen, mejor. Ahora bien, como etiquetas, funcionan: el lector va «colgando» poco a poco del nombre de Lucía todo lo que los gestos de la muchacha han hecho para definirla, y así harán los personajes de la novela. Es obvio que el nombre resulta tanto más eficaz si etiqueta una serie de características ya definidas desde el principio, como sucede con Don Rodrigo, y con personajes ya fijados por una hagiografía que no se discute, como sucede con Federico Borromeo. Rodrigo y Federico son *clichés*, el primero condenado desde los primeros capítulos (tanto que no se sabrá si la gracia lo ha

tocado en trance de muerte) y el segundo profuso de santidad antes aún de entrar en escena. He aquí por qué su nombre tiene un poder casi mágico; al oírlo, o sentimos un escalofrío o nos sosegamos.

Pero, tanto en el caso de personajes ya definidos, como con Federico, como en el caso de personajes en vías de definición, como el Innominado, Manzoni puede usar nombres, atenuando su desconfianza hacia lo verbal, porque como buen narrador ya sabe que los nombres propios son puros ganchos de donde se cuelgan descripciones definidas, y las descripciones proceden de un vademécum de conductas o acciones, evidenciados en términos de

semiótica natural.

Sin embargo, no diría que Manzoni explota los nombres para sugerir connotaciones de caracteres. No vale el caso de los mote difamatorios de los bravos, porque los bravos entran en escena ya caracterizados por lo que son y deben ser. Veamos, más bien, un caso límite, el del abogado Azzecagarbugli, el picapleitos.

Éste parece definido desde el principio por su propio mote, pero no es totalmente cierto. El teatro de las apariencias visuales que dispone en torno a sí, al principio seduce a Renzo: los gestos del leguleyo tienen una impronta de humanidad, su despacho

garantiza su saber y su observancia de la ley (los retratos de los doce Césares, el estante de libros viejos, la mesa atestada de alegaciones, súplicas y libelos). Y no olvidemos que el batín en el que se arropa es una toga, aunque raída. Renzo es víctima de una escenografía seductora, y piensa que se pueden picar pleitos incluso con fines honrados. El nombre todavía no ha condenado al personaje, y la puesta en escena hasta lo exalta, por lo menos a los ojos de quien no tiene experiencia de mundo. Tranquilizan a Renzo todos los gestos del doctor, el mostrarle los bandos, el dejarle tocar con la mano que las leyes existen... El Azzecagarbugli se vuelve

odioso sólo cuando Renzo se da cuenta de que su hablar de la ley esconde la voluntad de defraudarla, y se revela por lo que es cuando habla como Don Abbondio, es decir, usa el lenguaje para eludir la petición que se le hace. Entonces, lleva a cabo gestos inequívocos, echando a Renzo y sobre todo (el ejercicio simbólico tiene un coste material) devolviéndole los capones.

EL PERDÓN DE FRAY CRISTÓFORO. «El padre Cristóforo no había sido siempre así, ni había sido siempre Cristóforo: su nombre de pila era Lodovico.» Hijo de un mercader

aunque educado como un señor, de índole a la vez honrada y violenta, mata en un duelo a un «cierto caballero arrogante y prevaricador de profesión».

El duelo nace porque se deben seguir reglas de conducta en las que cuentan la derecha y la izquierda, los ceños, los tonos de voz: y el arrepentimiento de Fray Cristóforo surge sólo cuando «aunque el homicidio era, en aquellos tiempos, una cosa tan común, que todos los oídos estaban acostumbrados a su relato, [...] sin embargo, la impresión que recibió al ver el hombre muerto por él, [...] la caída de su enemigo, la alteración de aquella cara» penetran en lo que Cristóforo

sabía y sabe ya desde hace unos instantes. Pero lleguemos al perdón.

Gran representación litúrgica y de etiqueta, en la que la disposición de las personas, la hora y el lugar, la dirección teatral, la indumentaria y las actitudes corporales deciden de la vida y la muerte del arrepentido, más allá de las palabras.

Sangre llama a sangre, que Cristóforo esté arrepentido, que pida perdón, o incluso que se haya hecho capuchino, no puede lavar la afrenta. La lava una sabia puesta en escena que reexpresa, en los términos de un severo código de etiqueta, lo que las palabras no pueden decir —idea barroca como

pocas, y que Manzoni capta con buen sentido pictórico—. De aquí la reunión de todos los parientes en la gran sala, con capas, plumas, durandartes, gorgueras almidonadas y zamarras, una liturgia laica y noble. Los dos frailes pasan ritualmente entre dos alas de muchedumbre, y ya a esas alturas son «el rostro y el porte de Fray Cristóforo» los que «dijeron claramente a los presentes» que estaba verdaderamente arrepentido. Que Cristóforo sea sincero, no cuenta: se porta de forma sincera con tono de hombre sincero, que de algún modo teatraliza por instinto, siendo como es hijo de su siglo, y que no puede no teatralizar porque debe contenerse en

un cuadro cuidadosamente predispuesto. A continuación, Cristóforo actúa según el guión. Se arrodilla, cruza las manos sobre el pecho, inclina la cabeza rapada. Llegado a ese punto, habla y dice palabras de perdón, pero queda claro por el relato que no son las palabras las que convencen al hermano del asesinado y a la muchedumbre gentilicia. La convicción ha sido inducida ya. El hermano mantenía «una actitud de forzada condescendencia, de ira reprimida» (una actitud, nótese, de personaje de melodrama), pero los actos (las posturas rituales) del arrepentido establecen que los actos del ofendido ya pueden cambiar. De donde se derivan,

litúrgicos y ciertamente eclesiales, el abrazo y el beso de paz, la petición y la entrega del pan del perdón. Que este pan es algo más que una parafernalia de la ceremonia, que más que testimoniar el perdón, lo ha creado performativamente, Cristóforo lo sabe tan bien que llevará consigo, toda la vida, un pedazo. En el lazareto, después de recordarle a Renzo que en treinta años no ha encontrado la paz, no ha conseguido encontrar una razón de lo que hizo, les encomienda a los novios el pan en herencia, como prenda, advertencia, viático. Cristóforo no se siente blasfemo al usar ese pan como reliquia, porque sabe que ha sido consagrado en el curso de un rito.

OTROS EJEMPLOS. Se podría continuar, y pobres de nosotros si no fuera así. En el encuentro entre Don Rodrigo y Fray Cristóforo, las palabras corteses que Rodrigo pronuncia al principio del coloquio son desmentidas por «el modo en que eran pronunciadas» (vi). Don Rodrigo pregunta de qué manera puede obedecer, pero el tono pretende decir: «Mira ante quién estás». Y Cristóforo usa la puesta en escena cuando, para infundir terror al malvado, no bastando, naturalmente, las amenazas verbales de un castigo divino, recurre (o recurre Manzoni en su lugar, que da lo mismo) a otra pose escénica, más

decimonónica que barroca: «Retrocediendo dos pasos, apoyándose orgullosamente sobre el pie derecho, poniendo la diestra en la cadera, alzando la izquierda con el índice tendido hacia don Rodrigo, y clavando en su cara dos ojos llameantes».

La monja de Monza, antes aún de que el lector conozca su vida atroz, se presenta, con una página llena de resonancias de la novela gótica, detrás de la reja, condenada por sus ambigüedades fisonómicas, por la mirada, por el cuidado seglar con el que se entalla la cintura y deja escapar en la sien un mechón de cabellos negros, contra toda regla claustral. No sabemos

todavía nada de Gertrude, y ya intuimos muchísimo. Nada intuye Lucía, también ella desconocedora de los códigos de la semiosis natural, y nada intuye el padre guardián, que ha renunciado a interpretar por motivos de política. Por otro lado, toda la formación de Gertrude está configurada más por signos visuales que por palabras, desde las muñecas monjiles que le dan de niña, hasta la segregación después de su rebelión, que se concreta en un juego de ausencias, miradas furtivas, silencios, reticencias: «Los días pasaban sin que ni su padre ni los demás le hablasen de la solicitud, ni de la retractación, sin que le hiciesen proposición alguna, ni con halagos, ni

con amenazas. Los padres estaban serios, tristes, ásperos con ella, sin decir nunca el porqué». La posibilidad de hablar, y largo y tendido, le es devuelta sólo después de haberse rendido, porque entonces lo que tenía que entender ya lo ha entendido sin palabras.

Por otra parte, Gertrude, al final, se condena a la sepultura claustral precisamente porque se le sonsacan palabras que no querría decir, que no expresan lo que siente, pero que, al ser gestos rituales con valor performativo, una vez dichos no pueden retirarse.

En el curso de la visita al Innominado (XX), Don Rodrigo presenta

sus respetos sólo a través de una compleja liturgia de saludos y donaciones a los bravos del huésped, y éste, que se califica enseguida por las salas tapizadas con mosquetes, sables y partesanas, cuando sale al encuentro del visitador, inmediatamente, antes de hablar, le mira las manos y la cara.

En el capítulo XXXIII, cuando Don Rodrigo recibe los primeros avisos de la peste, advierte señales internas inequívocas, sobre las cuales no puede engañarse, y el Griso entiende enseguida en qué estado está el amo observándole el rostro. En un universo en el que, como Manzoni nos ha relatado en las páginas previas, toda la sociedad se ha dedicado

a ignorar o a no entender los síntomas del mal, y podía hacerlo porque traducía las evidencias visuales en relaciones y aseveraciones verbales, los síntomas de Don Rodrigo no pueden sino interpretarse de la forma correcta, porque no se pueden mediar verbalmente. Estamos ante la evidencia natural de un «repugnante bubón de un violáceo amoratado». Pero inmediatamente el lenguaje interviene para cubrir la realidad. Miente Rodrigo diciendo que está bien, miente el Griso alentándolo, con palabras, y profesándole obediencia cuando ya se dispone a entregarlo a los monatos. Rodrigo y el Griso se entienden con

miradas y se engañan con palabras.

EL DELIRIO Y LA PÚBLICA DEMENCIA. Si hasta ahora se ha intentado extrapolar a partir de una serie de episodios una semiótica implícita, mucho más explícito es Manzoni en los capítulos sobre la peste (XXXI y XXXII).

Al contar cómo se difunde el contagio, y la sociedad entera cancela la idea, y cómo cuando, siendo innegable el mal, se fantasea sobre una causa humana y se construye (en el sentido en que la prensa puede construir un monstruo o un complot) la figura del untador, Manzoni habla de «delirio» y

de «pública demencia». Delirio de la razón, ciertamente, pero el modo en que el autor nos lo explica es la descripción de un proceso de teratología semiósica, un asunto de falsificación de significantes y de sustitución de significados.

Los primeros signos que aparecen (algún cadáver) no tienen código («síntomas desconocidos para la mayoría de los vivos»). Es Ludovico Settala, médico que ha conocido la peste anterior, el que da el código para interpretarlos. Pero cuando surgen síntomas análogos en Lecco, el tribunal manda mensajeros que recogen el testimonio, verbal, de un barbero

ignorante, que da un código diferente y falaz: se trata de emanaciones de los pantanos, de privaciones y penalidades.

Llegan nuevas pruebas, se encuentran en varios lugares las «marcas» de la pestilencia. Se le dan al gobernador las informaciones pertinentes, por escrito; éste toma los escritos por lo que valen, y se declara demasiado ocupado en los cuidados militares. Por su parte, la población, interesada pasionalmente en cancelar el temor, se dedica a ver quién consigue legitimar el código más bizarro y atribuir los síntomas alas causas más fantásticas.

Por fin, alguien ve por primera vez

un bubón. Aquí el significante debería traer a las mientes, por fuerza de firme tradición sintomatológica, su significado propio. Pero del bubón, visto por pocos, la multitud sólo oye hablar. Por su parte, los edictos, que se multiplican de forma inane para prevenir el contagio, consiguen crear, precisamente, confusión verbal, y como es normal son desatendidos. Parece, además, que las noticias llegan de forma insuficiente y que «lo poco numeroso de los casos alejaba la sospecha de la verdad». Empieza aquí un proceso que un epistemólogo atribuiría a la intrínseca debilidad de todo método inductivo (¿cuántos casos se necesitan para

justificar la formulación de una ley?), pero que, de hecho, pone en juego una inseguridad retórica, una perplejidad sobre hasta qué punto una parte debe ser consistente para representar por sinécdoque el todo, o hasta qué punto debe ser evidente un efecto para ser una buena metonimia de su causa. En cualquier caso, ante la incertidumbre sobre los síntomas, los médicos tienen preparado un buen artificio verbal. Atribuyen a los síntomas imprecisos «nombres de enfermedades comunes, para calificar cada caso de peste que se vieran llamados a curar; cualquiera que fuese el síntoma, cualquiera que fuese la señal con que había aparecido». La

oposición entre síntomas-signos y nombres es evidente. El significante visual y natural es ocultado por un significante verbal que impide su reconocimiento.

Hay hombres, con todo, que saben «ver» llegar el flagelo. Y se los marca con el «nombre» de enemigos de la patria. Es típico el caso de Ludovico Settala que, habiendo querido decir lo que había visto, corre el riesgo del linchamiento. Los demás, los médicos desaplicados, ante «estigmas funestos de moratones y bubones» recurren a una «estafa de palabras» y hablan de «fiebres pestilentes».

En este punto entra en acción una

especie de nueva figura retórica, que articula el universo de la semiosis natural. La muerte de personas conocidas (por antonomasia) se vuelve más convincente que las muertes ya conocidas. De alguna manera, lo que ya se había «dicho», ahora obligatoriamente se «ve», desde luego en forma de una ausencia vistosa.

En este entramado de signos visuales confundidos con definiciones verbales, por fin a alguien le parece que sólo la evidencia visual pública puede contrastar los tejemanejes de la palabra. «En la hora de mayor concurrencia, en medio de las carrozas, de gente a caballo, y a pie, los cadáveres de

aquella familia fueron, por orden de Sanidad, conducidos a dicho cementerio, en un carro, desnudos, a fin de que la muchedumbre pudiera ver en ellos la marca manifiesta de la pestilencia. [...] Se creyó más en la peste.»

Parece, pues, que la peste se vuelve evidente y se empiezan a interpretar correctamente sus síntomas. Pero los manejos de la falsa conciencia se reproducen en otro plano. Al no poder negar el mal, se intenta ocultar las razones del contagio (hasta tal punto que se obligará al cardenal a hacer una pública y solemne procesión propiciatoria, que naturalmente

aumentará las ocasiones de infección).
Empieza la construcción del mito de los
untadores.

El mismo Manzoni resume al final del capítulo XXXI lo que ha sucedido en este proceso de pestilencia semiósica, como una acción ejercida por la lengua verbal (que define y nombra) sobre la natural efabilidad de los signos naturales, a su vez ya abundantemente incomprensidos a causa de previas incrustaciones pasionales que habían obcecado la recta razón.

1) «Al principio, pues, peste no, absolutamente no: prohibido hasta pronunciar la palabra»: actúa, contra la

evidencia de los síntomas, el tabú que pesa sobre el significante lingüístico.

2) «Luego, fiebres pestilenciales: la idea se admite de refilón con un adjetivo»: se modifica el significante para no evocar su significado propio.

3) «Luego, verdadera peste no: o sea, peste sí, pero en cierto sentido.» Y aquí se empieza a modificar su contenido.

4) «Finalmente, peste sin duda, y sin discusión: pero ya se le ha unido otra idea, la idea del veneno y del maleficio, la cual altera y confunde la idea expresada por la palabra.» Y aquí, como se ve, se lleva a cabo una transformación radical por la cual la

palabra, que tiene como contenido un síntoma que remite a una causa p, se hace corresponder a un síntoma que debería tener como contenido una causa q. Alteración total del significado, usando la posibilidad que tiene el lenguaje de modificar la natural efabilidad de los signos visuales y de los síntomas naturales.

Aquí parece que, en lugar de disponer palabras para enmascarar evidencias visuales, la mala conciencia social empieza a trabajar mediante la puesta en escena de evidencias visuales. A algunos les «había parecido ver» a alguien que untaba un tabique en el

Duomo, llevan el tabique con unos bancos al sagrario y deciden lavarlos. Pero «aquel montón de objetos apilados produjo una fuerte impresión de espanto» y la multitud cree y dice que «habían sido untados en la catedral todos los bancos». Curioso proceso de amplificación: si antes muchas muertes no habían constituido sinécdoque suficiente del morbo, ahora pocas maderas son sinécdoque abundante de todo el templo, y de la contaminación general. La mañana siguiente se produce un «nuevo y más extraño, más significativo espectáculo». Si los bancos en el sagrario habían sido una puesta en escena accidental, ahora una suciedad

amarillenta o blanquecina que cubre puertas, casas, murallas, es evidentemente puesta en escena intencional, ya sea burla o terrorismo. Es aquí cuando empieza el «delirio» verdadero. Que la historia de este delirio no es sólo historia psiquiátrica, sino historia de una maquinación, o por lo menos historia de una metástasis de la semiosis enloquecida, Manzoni lo sabe, o lo sospecha, puesto que dice que «en los errores, y máxime en los errores de muchos, lo más interesante y más útil de observar, me parece que es justamente el camino que siguieron las apariencias, las maneras en que pudieron entrar en las mentes, y dominarlas». No me

parece que haya un modo mejor de indicar un proceso de formación de la opinión pública a través de una interpretación distorsionada de los signos, tanto por razones causales e instintivas, como por proyecto o «diseño más criminal».

Preparada por el largo engaño de los doctos, que con pretextos diferentes habían negado el contagio, y por el mismo temor de los simples, que por natural pasión habían intentado quitar de en medio las evidencias, la capacidad semiótica popular, que durante toda la novela había conseguido contrastar la palabra de los enredadores, se corrompe definitivamente. La de los untadores es

la historia de una locura colectiva en la que se confiere un signo distorsionado a cualquier síntoma, es decir, donde cada hecho, cada gesto, sacado a la fuerza de los contextos cotidianos, de los guiones consuetudinarios, se transforma en síntoma de un único y obsesivo significado. Se ven como untadores aquellos que son reconocidos como extranjeros por la ropa, se lincha a un viejo porque le ha quitado el polvo a un banco, se intenta linchar a Renzo porque llama a una puerta. Alguien pregunta el camino, quitándose el sombrero, e inmediatamente se piensa que oculta en el ala el polvo que deberá lanzar sobre la víctima; alguien toca la fachada del

Duomo para sentir la consistencia de la piedra, y la muchedumbre se precipita embrutecida...

Salta el sistema de las expectativas normales. Don Abbondio, al ver a los bravos, había visto una cosa inesperada, porque sabía qué habría debido ver y que, al verlo, habría sido mensajero de malas noticias. Ahora ya nadie ve nada, ya no se espera nada, o mejor, ve y se espera, y se espera y, por lo tanto, ve siempre el mismo signo. Un significante único para un significado único. Así es la obsesión, la pública demencia.

PARA CONCLUIR. ¿Lenguaje verbal contra semiosis popular? Para

invalidar la conjetura bastaría con observar que Manzoni, en su novela, celebra la derrota de la palabra y el triunfo de la semiosis popular a través de la palabra narrativa. Pero esta objeción atañe a la semiótica implícita de Manzoni, no a la reconstrucción que estamos intentando. Aquí no se están celebrando los límites del lenguaje, se está contando cómo un autor expone (naturalmente con palabras) su concepción pesimista del poder de la palabra. Feliz contradicción, que se vuelve menos contradictoria cuando nos damos cuenta de que cada novela en su totalidad se presenta como una máquina, inevitablemente lingüística, que se

esfuerzo en hacer revivir lingüísticamente signos que no son lingüísticos, y que acompañan, preceden, siguen, con su propia autonomía instintiva y violenta, al lenguaje.

Esta capacidad, que el lenguaje verbal tiene, de evocar lo que no es verbal, tiene en retórica un nombre: hipotiposis.

Puesto que del ejercicio de la palabra no es posible escapar («hablar, tan sólo eso, es mucho más fácil que todas las otras cosas juntas, tanto, que también nosotros, digo nosotros los hombres en general, somos un poco dignos de compasión»), final del capítulo

XXXI), diremos que *Los novios* puede elaborar y ejemplificar la propia semiótica implícita, y presentarse como una celebración verbal de la semiosis popular sólo al precio de una ininterrumpida cadena de hipotiposis.

Máquina lingüística que se celebra negándose, la novela nos dice algo sobre otros modos de significar, y nos sugiere que la novela, cosa verbal, está al servicio de esos modos, porque es relato no de palabras sino de acciones, e incluso cuando relata palabras, las relata en cuanto han adquirido una función de acción.

**ACHILLE
CAMPANILE
LO CÓMICO
COMO
EXTRAÑAMIENT'**

[7]

Achille Campanile tal vez sea el primer autor que he leído. El *Diario de un hombre amargado*, esto es, las

memorias de Gino Cornabó, aparecía ya en el suplemento en color de la *Gazzetta del Popolo* cuando yo, analfabeto, hacía que me leyeran sólo las historias de Pio Percopo y de Isolina Marzabotto, aunque la *Gazzetta* siguió publicándolo, que yo sepa, al menos hasta 1938, cuando ya podía deletrear sus renglones. De Gino Cornabó conservo vagos e inquietos recuerdos: era una época de héroes, en la que nadie habría debido estar amargado, y yo me sorprendía de que hubiera alguien que no pudiera ser feliz como Enrico Toti, segado por la metralla enemiga murmurando el nombre de esa Italia que lo había mandado al frente sin una pierna.

Más tarde he escrito sobre Campanile, y, como todos los que en los últimos veinte años han escrito al respecto, me he convertido en uno de sus personajes. Todos los exégetas de Campanile, en efecto, tienen la curiosa costumbre de empezar el propio discurso afirmando que, contrariamente a la opinión de todos los demás exégetas, ellos reconocen que Campanile es un gran escritor, y esta insana práctica empieza a partir de 1927, con Ravegnani, Pancrazi y, más tarde, Gargiulo, hasta nuestros días (y vean ustedes el ensayo sobre la fortuna de Campanile escrito por Oreste Del Buono para la edición Bompiani de sus

obras 1924-1933). Suelen acabar diciendo (cuando no llegan a decir, como Almansi, que no es un gran escritor sino un gran otra cosa) que este gran escritor tenía algunos fallos —que es precisamente lo que siempre se dice de los grandes escritores, puesto que *de parvis nihil nisi bonum*.

Pues bien, sí, Campanile está lleno de defectos, es censurable cuando se deja llevar por la tentación de la buena escritura, porque entonces lo hace a la manera de los poetas crepusculares o de los rondistas; recicla repetidamente el mismo material (la escena del mozo de cuerda aparece tres veces, primero en una *Fiera Letteraria* de 1925, luego en

dos novelas; algunas ocurrencias emigran de texto a texto sin pudor alguno); tiene repentinas caídas de tono y a veces se obstina en querer explicar el chiste (en una de las *Tragedias en dos palabras*, después de haber tenido la idea brillante de un elefante que se horroriza porque encuentra un pollo en la sopa, siente el deber de glosar que los pollos son las moscas de los elefantes). A veces, las exigencias del contexto en el que aparece un trozo, lo inducen a rendirse, con lo fulminante que es él, a la lentitud del presunto lector, y citaré como típico el capítulo «Paganini no repite» que aparece en *Los espárragos y la inmortalidad del alma*:

Cuando Paganini, después de un último, interminable y acrobático jeroglífico de sonidos rapidísimos, hubo terminado la sonata, en el salón del regio palacio de Lucca estalló un aplauso que hizo temblar los candelabros rebosantes de cera e iridiscentes de cristales de roca, que colgaban del techo. El prodigioso ejecutante había entusiasmado, como siempre, al auditorio.

Una vez que se hubo calmado el fragor de las ovaciones y mientras empezaban a circular los refrescos y por doquier se levantaba un parloteo admirativo, la marquesa Zanoni, sentada

en primera fila y desbordante de encajes venecianos en torno a la peluca amarillenta, dijo con su voz cavernosa y mirando fijamente al concertista con una sonrisa que quería ser seductora entre las mil arrugas de su vieja piel:

—¡Bis!

Enfundado en el frac, con los mechones de los cabellos en los ojos, Paganini se inclinó con galantería, sonrió a la vieja dama y murmuró a flor de labios:

—Siento mucho, señora marquesa, no poder complacerla. Quizá la señora ignore que yo, para defenderme de las peticiones de bis que no acabarían jamás, tengo una máxima que nunca he

quebrantado, ni quebrantaré jamás:
Paganini no repite.

La vieja dama no lo oyó. Con un entusiasmo casi incomprensible en ella, que era sorda como una tapia, seguía aplaudiendo y gritando, con las cuerdas del cuello tensas como una tortuga:

—¡Bis, bis!

Paganini sonrió, complacido por tanto entusiasmo, pero no se dejó conmovir. Hizo un gesto a la anciana señora de que no insistiera y repitió con cortés firmeza:

—Paganini no repite.

—¿Cómo? —dijo la vieja que, naturalmente, no había oído. —Paganini —repitió el gran violinista, en voz más

alta— no repite.

La vieja sorda todavía no había entendido. Creyó que el músico había consentido y se dispuso a escuchar de nuevo la sonata. Pero al ver que el célebre virtuoso iba a guardar el instrumento en la funda, exclamó afligida:

—¿Pero cómo? ¿Y el bis?

—Ya le he dicho, señora —dijo Paganini—, que Paganini no repite.

—No le entiendo —dijo la vieja.

—Paganini no repite —chilló Paganini.

—Perdone —dijo la vieja—, con este ruido de fondo no se logra comprender las palabras. Hable un poco

más alto.

El violinista abocinó las manos en torno a la boca y le gritó casi al oído:

—¡Paganini no repite!

La vieja meneó la cabeza.

—No he entendido las últimas palabras —gritó, como si el sordo fuera el otro.

—¡No repite, no repite, Paganini no repite! —chilló el virtuoso.

Podría acabar ahí. Y, en cambio, procede todavía durante una página, obligando a Paganini a concluir:

—Háganme el favor, díganse lo ustedes... Se lo he repetido veinte veces,

se lo estoy repitiendo: no repito. ¿Cuántas veces se lo tengo que repetir?

Pero con observaciones de este tipo podríamos tirar al mar todo Balzac.

Otra razón por la que los exégetas de Campanile parecen personajes de Campanile es que se suelen empecinar en preguntarse si es un escritor cómico o un escritor *tout court*. Nadie se ha preguntado nunca si Sófocles era un escritor trágico o un escritor *tout court*, y no les parezca aventurada la comparación, cuando incluso el gran Formiggini desfiguraba a Rabelais en una colección que se llamaba «Los

clásicos de la risa». Parece ser que sólo las mujeres, a veces, ceden a los cortejos de un hombre por la razón de que sabe ponerlas alegres, pero los hombres de cultura no consiguen perdonar el *sense of humour*.

Lo que pasa es que —si la teoría de la literatura todavía no ha decidido cabalmente cuál es la distinción entre un es critor y un escribiente, y toda época sucesiva celebra como escritores los que la época precedente había condenado como escribientes, y viceversa— mayores dificultades aún, desde Aristóteles a Freud y a Bergson, ha tenido la filosofía para definir lo cómico y el humorismo. En un cierto

sentido, tenía razón Croce, lo cómico atañe a la esfera de los sentimientos (o, si quieren, a la psicología y a la fisiología), y, por lo tanto, hablar de lo cómico como de una categoría literaria constituye un caso de «antimetódica construcción doctrinal». Desde luego, nos reímos por infinitas razones, muchas de las cuales muy poco ridículas: hay quienes se ríen por vitalidad, quienes por alborozo del acto sexual y quienes, como Beatrice, por visión beatífica; pero por infinitas razones también, desde el dolor de dientes hasta la felicidad, sollozamos y ello no exime a la estética de ocuparse de lo dramático y de lo trágico.

Ocurre que la mayor parte de las reflexiones sobre lo cómico y sobre la risa tienen dificultades en distinguir entre lo que es cómico en la vida (como cuando el presidente de la República Gronchi se cayó de la silla en un palco real) y lo que es cómico en el texto — como cuando en la televisión, la semana siguiente, Ugo Tognazzi se cayó de la silla y Raimondo Vianello le preguntó: «¿Quién te crees que eres?».

Cuando se pasa de lo cómico en la vida a lo cómico en el texto, hemos salido de la esfera de lo fisiológico: el que riamos es signo de que se ha puesto en marcha un cierto mecanismo, pero el mecanismo produce su propia catarsis,

porque nos sentimos llevados a preguntarnos por qué ese texto ha conseguido hacernos reír. Es natural que, en la vida, una tarta en la cara provoque la risa, con tal de que se espachurre en cara ajena; y agradables sucedáneos de la vida son las *slapstick comedies*, al igual que las telenovelas y las películas como —y son sucedáneos porque la verdad es que la tarta preferiríamos tirársela, realmente, a la cara de quien nos resulta antipático, y quisiéramos ser nosotros los verdaderos protagonistas de esa magnífica noche de amor bajo las estrellas, o de esas penetraciones *more ferino*. Pero en las películas del Gordo y el Flaco no es la

tarta en la cara lo que nos deleita, sino la pausa entre la provocación y la respuesta, los largos segundos en los que el Gordo se quita la nata montada de la cara, y la lentitud con la que acerca su tarta al rostro del Flaco que está esperando, el único en ignorar su futuro inmediato. Cuestión de ritmo, no de tarta.

Campanile sabe ofrecernos muchos ejemplos de esta comicidad en el texto. Leamos, por ejemplo, en *¡Jovencitos, no exageremos!*, la escena de la patada al señor oriental:

—Pero mirad —dijo el viejecito—, ¿veis aquella nubecilla casi invisible

que está en la dirección de mi dedo?

El oriental se volvió lentamente en la dirección indicada y estaba buscando la nubecilla precursora de tempestad, cuando sintió un puntapié en la espalda. Miró hacia atrás y, creyendo haberlo recibido de Fagiolino, le atizó una bofetada.

—¿Qué culpa tengo yo? —exclamó el poeta, que no esperaba aquellos modos de persona tan distinguida.

Abdallah, viendo que el viejecito se desternillaba de risa, le dijo un poco alterado:

—¿Qué bromas son éstas?

—Perdonad, honorable señor —dijo el otro—, si me he permitido la broma

de la nubecilla. Es broma muy practicada en alta mar, y consiste en hacer volverse a un amigo con la excusa de una nubecilla casi invisible, y darle una patada mientras presenta la espalda.

—Es una broma graciosa —murmuró Mesrur Bey—, y la experimentaré en la primera ocasión. Alguien viene. Nos divertiremos.

Justamente en aquel momento aparecía sobre el puente Samuel Tackleton.

—¿Ve aquella nubecita invisible? —le dijo el hijo del guardián del harén.

—Yo soy un poco miope —dijo el corredor de mala gana—; présteme el catalejo, por favor.

Abdallah se volvió para pedirle un catalejo al capitán,

cuando sintió un puntapié y después oyó una carcajada a sus espaldas. Miró al corredor arrugando las cejas ligeramente y exclamó:

—Mire, no lo estrangulo a usted por una sola razón. —¿Cuál? —preguntó el corredor.

—Ésta: que podría usted ser mi padre. Mas para que se enteren de que no soy persona que soporta insultos, ¡vea!

Y le soltó otra bofetada al pobre Fagiolino, que, como no había seguido los útiles razonamientos del oriental, se quedó boquiabierto.

—¡Vamos! —dijo el otro—. ¿Pero es que hago cara de ser su padre? No comprendo por qué se ha molestado usted tanto. Le he gastado una broma nada más, la broma del catalejo, muy en uso entre los viejos lobos de mar.

—Muy divertido —dijo el oriental.

Y, viendo aparecer al presunto tío Francisco, magnetizador de jarros de cerveza, guiñando el ojo a los presentes le preguntó:

—,Tiene usted por casualidad un catalejo?

—Allí hay uno en la escotilla, detrás de usted —dijo aquel anciano de la faz congestionada.

Abdallah se inclinó a cogerlo de la

escotilla, cuando una patada detrás de los riñones le hizo enderezarse como movido por un resorte.

—Ha caído —gritó el anciano palmoteando.

—¡Oh!, esto es demasiado —dijo el oriental un poco alterado mirando de arriba abajo al viejo—. No la tomo a bofetadas con usted por respeto a su edad, pero para que nadie pueda creer que no reacciono al insulto por cobardía, le daré un tortazo a este señor, que es joven y fuerte.

Y le arreó una bofetada a Fagiolino.

—¡Pero esto son sofismas! —protestó el poeta.

—¿Respeto a mi edad? —protestó el

magnetizador de jarros de cerveza—. ¿Pero me ha tomado por un viejo este mosquito? No le doy su merecido por respeto a la hospitalidad. Pero para que no me crean un vil, vean, y sean testigos.

Y le dio otro bofetón a Fagiolino.

—¿Ah, sí? —replicó Abdallah—. ¿Usted cree que me asusta mostrándome su fuerza? Pues vea la mía.

—Ahora me toca a mí —murmuró Fagiolino.

No pudo terminar la frase, que un bofetón de Abdallah le alcanzó en pleno rostro. Trató de reconciliar a los litigantes.

—¡Vaya, basta, hagan las paces! No den este espectáculo, tan poco

edificante.

Como acontece siempre, el pacificador se llevó las de perder. — ¿Qué le importa a usted? —le dijeron los dos litigantes. E irritados le dieron de puñetazos. En realidad, no conviene meterse en disputas ajenas.[\[8\]](#)

Una patada a traición, y a un elegante pachá, es cómico en la vida. La forma de variar sobre el mismo acontecimiento, y de introducir el cabeza de turco Fagiolino, es cómico en el texto —del cual admiramos no los procedimientos de animalización o mecanización de los protagonistas, como sucedería en la vida, sino el ritmo de la

representación.

Pero la catarsis es completa cuando se pasa de lo cómico *en el* texto a lo cómico *del* texto. En este caso no es necesario siquiera que el texto represente un suceso cómico. El texto sabe hacer que nos riamos de él mismo.

Volvamos a la historieta de Paganini. Bien pensado, podemos hacer voto de no repetir jamás un enunciado musical sin por ello hacer voto de no repetir jamás el enunciado verbal de que no se repite jamás un enunciado musical. Bertrand Russell habría hablado de «teoría de los tipos» y habría dicho que Paganini se porta de forma extremadamente lógica, porque hay

diferencia entre lenguaje objeto y metalenguaje.

La duda es si en ese trozo nos reímos de las contradicciones entre lenguaje y metalenguaje, de las que está entretejido el texto, exhibiendo su propio fracaso, o si nos reímos porque en el equívoco de ese texto vemos nuestro mismo equívoco de usuarios de un lenguaje que no consigue aclarar nunca si es «meta» o no. Campanile, con Paganini, está poniendo en escena la historia de nosotros mismos enredados en los entramados del lenguaje que nos habla. No nos damos cuenta, pero nos reímos (o sonreímos) de nosotros mismos.

Con lo cual Campanile no deja de ser escritor cómico y se vuelve escritor humorístico, por lo menos según la definición de Pirandello.

Se produce lo que Pirandello denomina «cómico» cuando surge un «advertir lo contrario».

En este sentido, Pirandello se alinea con las teorías clásicas de lo cómico. Para Aristóteles, lo cómico es algo equivocado que se verifica cuando en una secuencia de sucesos se introduce uno que altera el orden habitual de los hechos. Para Kant, la risa nace cuando se produce una situación absurda que hace que quede en nada una expectativa nuestra. Pero para reír de ese «error» es

necesario, también, que el error no nos involucre, no nos concierna; y que, ante el error de otro, nos sintamos superiores (nosotros, que *no* cometemos el error). Para Hegel, resultaba esencial para lo cómico que el que se ríe se sienta tan seguro de su verdad que pueda mirar con superioridad las contradicciones ajenas. Esta seguridad, que hace que nos riamos de la desgracia de un inferior, es naturalmente diabólica.

Pirandello pone el ejemplo de una vieja decrepita que se cubre de afeites, se viste como una chica joven y se tiñe el pelo. Dice: «*Advierto* que esa anciana señora es *lo contrario* de lo que una anciana y respetable señora tendría que

ser». He aquí el accidente, la rotura de las expectativas normales, el sentido de superioridad con el que yo (que entiendo el error ajeno) me río.

Ahora bien, Pirandello nos dice que el advertir lo contrario puede convertirse en *sentimiento de lo contrario*. La reflexión lleva a cabo un nuevo proceso; intenta entender las razones por las que la anciana se disfraza, con la vana ilusión de reconquistar la juventud perdida: el personaje ya no está separado de mí, yo intento entrar en él.

Al hacerlo, pierdo mi superioridad, porque pienso que también yo podría ser él. Mi risa se mezcla con la piedad, se

vuelve una sonrisa. He pasado de lo cómico a lo humorístico. Pirandello ve con mucha claridad que para pasar de lo cómico a lo humorístico hace falta *renunciar a la separación y a la superioridad* (características clásicas de lo cómico).

El ejemplo más bello es el de Cervantes: todo lo que hace Don Quijote es cómico. Pero Cervantes no se limita a reírse de un loco que toma un molino de viento por un gigante. Cervantes deja entender que también él, Cervantes, podría ser Don Quijote —es más, lo es—. Como Don Quijote, ha combatido contra los turcos creyendo en un ideal del que ahora duda, ha perdido una

mano y la libertad, no ha encontrado la gloria. *Don Quijote* es, por ello, una gran novela humorística.

Si lo cómico animaliza lo humano, el humorismo puede humanizar también al animal, es decir, hacernos sonreír, y derramar lágrimas, sobre el animal como si el animal fuéramos nosotros. Y véase, al respecto, el espléndido trozo del pulpo de *En agosto, esposa mía, no te conozco*.

Una multitud abigarrada, incesante, entraba lentamente en el balneario con bolsas, pelotas y otros objetos inherentes al baño. Se diría que se trataba de los fieles de una misteriosa

deidad, que entraban en el templo. Los bañistas, descalzos, corrían a abrir las casetas y a meter en el agua las barcas y los «moscones» alquilados.

Junto a la entrada, un pescador golpeaba contra el parapeto de piedra, con extraordinaria violencia, a un pulpo recién pescado y aún vivo. Ya se sabe que los pulpos se matan con este sistema.

—¡Qué costumbre más bárbara! — exclamó Suárez, quien, con los compañeros, entraba en aquel momento.

—Más bárbara le parecería aún — dijo un asiduo del balneario— si supiese que el pulpo es siempre el mismo, que cada día es pescado vivo y

golpeado, durante cierto tiempo, ante los *ojos* de los veraneantes.

—¿Cómo es eso? —preguntó nuestro amigo.

—Como usted sabe —explicó nuestro amigo—, nadie se atreve a comer pescado en un sitio donde no se vea por lo menos un pulpo matado ante los *ojos* de los clientes. Y comoquiera que aquí no se puede pescar cada día un pulpo distinto, la Dirección ha pensado en usar siempre el mismo pulpo que, tras ser golpeado durante cierto tiempo y antes de que exhale el último suspiro, es arrojado nuevamente al mar en un recinto cerrado, en el que es fácil volverlo a pescar cuando sea necesario.

Era cierto. El pobre animal, como si aún no le bastasen los golpeteos cotidianos de la mañana, debía someterse a menudo a penosos extras en el curso de la jornada. Tan pronto como se presentaba alguien y pedía comer pescado fresco, pescado ante sus propios ojos, el pulpo era sacado y golpeado unos momentos contra el muro. Luego, tras haber sido sustituido por pulpos enviados de Milán, era arrojado nuevamente al agua, para servir en otra ocasión. El pobrecito, al oír las voces, se daba cuenta de que había llegado el momento de ser sacado del agua y golpeado. Al principio, tan pronto como oía gritar: «¿Hay pescado fresco para

comer?», murmuraba «¡Ya estamos!». Y se hacía pequeñito, pequeñito, aplastándose en los bajos fondos. Pero todo era en vano. No tardaban en dar con él, en sacarlo a la luz y en arrearle violentamente contra el pequeño muro, con gran satisfacción por parte de la clientela. Posteriormente, el infeliz molusco, para abreviar aquellos terribles momentos, tan pronto como oía pedir pescado fresco, él mismo salía a flote espontáneamente y se ponía junto al parapeto, con maravillosa abnegación. Ahora, el desgraciado animal se había hecho durísimo y sólo deseaba que se pusiera fin a su mísera existencia. Es cierto que no le faltaba de nada, más

aún, para conservarlo vivo, la Dirección no le escatimaba los buenos bocados y las comodidades de toda clase. Pero aquella historia de ser golpeado tan bárbaramente hacía pasar todo lo demás a segundo plano. Cada mañana se decía: «Esperemos que sea hoy». Pero cuando, tras haber sido duramente probado veía que lo arrojaban nuevamente al mar en vez de hacerlo a la sartén, se estremecía pensando: «Mañana a empezar de nuevo de arriba abajo». A veces, tras haber sido golpeado, se hacía el distraído y, silenciosamente, marchaba hacia la cocina. Pero el pescador lo cogía a tiempo para restituirlo a los abismos marinos.[\[9\]](#)

Nos conmovemos sólo porque el pulpo habla como un personaje de novela. El arte de Campanile (por lo menos en sus mejores y memorables casos) está basado siempre en la comicidad del texto que hace que nos riamos de él y, al hacerlo, hace que sonriamos de nuestros asuntos de animales parlantes. Al hacerlo, a veces Campanile alcanza cimas que la semiótica y la filosofía del lenguaje se obstinan en escalar desde hace siglos, como el problema del componente deíctico y contextual del lenguaje. En *¡Jovencitos, no exageremos!*:

— ...*la* misma frase dicha en Inglaterra significa una cosa y en Norteamérica otra.

—Tú nos engañas.

—Te juro que no. ¿Quieres un ejemplo? La frase «Yo estoy aquí», dicha en Inglaterra, significa «Yo estoy en Inglaterra», y dicha en Norte América, significa «Yo estoy en Norte América». —¡Extrañísimo![\[10\]](#)

Se comprende mejor la naturaleza de lo cómico de Campanile sólo hoy en día, a la luz de tantos estudios de pragmática de la comunicación como estrategia fundada sobre lo implícito y que requiere la cooperación recíproca entre

los hablantes.' Los estudiosos de pragmática ponen como ejemplo de cooperación fallida ante una petición implícita de diálogo: «-¿Tiene hora?». «-Sí.» Campanile en las *Tragedias* pone en escena un diálogo de este tipo:

—Usted perdone; soy el señor Pericle Fischetti. ¿Y usted?

—Yo no.

Un espléndido ejemplo de cooperación fallida se encuentra en *En agosto, esposa mía, no te conozco*:

Luego Gedeone hizo exagerados gestos para llamar a un coche de caballos estacionado en el fondo de la calle. El viejo cochero bajó

fatigosamente del pescante y se dirigió apresuradamente, a pie, hacia nuestros amigos, diciendo:

—¿En qué puedo servirle?

—¡No, hombre, no! —gritó Gedeone, impaciente—, yo quiero el coche.

—¡Ah! —respondió el cochero, desilusionado—, creía que me llamaba a mí.

Volvió atrás, subióse al pescante y preguntó a Gedeone, que no había tardado en ocupar un lugar en el coche, junto a Andrea:

—¿Adónde vamos?

El caballo tendió las orejas, con explicable temor.

—No se lo puedo decir —opuso Gedeone, que quería mantener el secreto sobre la expedición.

El cochero, que no era curioso, no insistió. Durante algunos minutos, todos permanecieron contemplando el panorama, sin moverse. Finalmente, Gedeone dejó escapar un: «¡Al castillo de Fiorenzina!», que hizo estremecer al caballo e indujo al cochero a decir:

—¿A esta hora? Llegaremos de noche.

—Es verdad —murmuró Gedeone —, iremos mañana por la mañana. Venga a buscarme a las siete en punto. —¿Con el coche? —preguntó el cochero.

Gedeone reflexionó un instante.

Finalmente dijo: —Sí, será mejor.

Mientras se dirigía a la pensión, se volvió de nuevo al cochero y le gritó:

—¡Oiga, no se olvide! ¡También con el caballo!

—Bueno, como usted quiera —respondió el otro, sorprendido. [\[11\]](#)

En *Si la luna me trae fortuna*, Bautista, también llamado Rayo de Sol, presa de la idea del suicidio, salió y «decidió comerse en un solo día su patrimonio. Para llevar a efecto ese propósito, que hubiera asustado a Pierpont Morgan, compró un panecillo y, depositando todo su haber en manos de un salchichero, díjole que le entregaba

todo lo que podía. El salchichero dióle cuatro lonjas de embutido, Bautista se encaminó al parque...». [\[12\]](#)

¿Por qué deberíamos reímos? ¿Acaso esas pocas monedas no eran de verdad todo el patrimonio del aspirante a suicida? ¿Es quizá porque «comerse el patrimonio» se usa sólo para los que tienen mucho dinero? Pero aquí estamos en la paradoja del sorites: ¿cuándo deja de ser un montón de trigo un montón? ¿Cuando le quito un grano? Desde luego que no. ¿Dos? Tampoco. ¿Cuál es el grano más allá del cual el montón deja de ser un montón? ¿Estamos hablando todavía de puras cantidades o acariciamos, por un lado, la teoría de

conjuntos y, por el otro, la dialéctica platónica de lo Uno y la Pluralidad? ¿Puede existir —nos obligará a preguntamos en otro punto Campanile— un *globe-trotter* que no ha recorrido jamás un kilómetro y que, aun así, se define *globe-trotter*, visto que se dispone profesionalmente a dar la vuelta al mundo a pie?

Ha tenido fortuna una primera definición del arte de Campanile como «humorismo necio». Guido Almansi ha demostrado que el humorismo necio es el de los hermanos Marx, en el que cada gesto, cada afirmación, se mueve en un universo ajeno, que no corresponde al de nuestra lógica cotidiana. El

humorismo de Campanile, en cambio, habla del mundo en que vivimos, tal como es, y habla de la manera en que hablamos del mundo, tal como hablamos. Es un humorismo culto, porque requiere, para ser entendido, que se sepan ya muchas cosas sobre el mundo y sobre el lenguaje que habla del mundo. La «tragedia» en la que un ermitaño se presenta como Antonio Di Napoleone hace reír porque lleva como título *Il solitario di Napoleone*, y pueden decir ustedes que la ocurrencia es tonta, pero no que el lector deba ser tonto (ni el texto) porque ambos deben *presaber* que existe un solitario que se llama Napoleone. Sin este ya dicho del

que se hace eco, Campanile se vuelve incomprensible.

No creo tampoco que sea productivo asimilar lo cómico del lenguaje de Campanile al analizado por Freud. En este caso, el lenguaje, en el juego de palabras, se transforma en vehículo de una distonía todavía oculta, pero en cualquier caso, el *lapsus* nos condena a nosotros, no al lenguaje. El juego de palabras de Campanile condena lúcidamente al lenguaje y a su vacuidad. Pancrazi había advertido ya que Campanile tenía el arte de hacer que naciera el equívoco de un truismo tomado en serio y decía que «en el aire tan pesado que se respira hoy en día, en

una literatura tan desprovista de sentido del ridículo», el humorismo de Campanile podía ser un reactivo natural. Por eso Campanile no podía ser un humorista del régimen, porque hería al régimen naciente, y a la cultura que lo había gestado, en su mal más profundo, es decir, en una retórica paraliteraria tomada en serio.

Campanile, en ese sentido, fue el precursor de la estética que hará suya más tarde la revista *Bertoldo*. Hay otro escritor, injustamente olvidado, quizá porque después de la guerra no se quedó en los espacios estratosféricos en los que se había refugiado durante el régimen, que trabajó sobre (y nos educó

a) la destrucción de los estereotipos literarios: Giovanni Mosca. Permítanme sólo que cite algunos pasos de *La liga de los honrados*, libro extraordinariamente actual, en el que se habla de un anticomplot para un mundo mejor:

Propuesto para el título de Consejero de los Azúcares, rechazó modestamente el alto honor y atravesó a nado el río Tajo, provocando el entusiasmo de aquellas poblaciones ribereñas que, despertadas por fin de su inercia secular y no pudiendo tolerar más la servidumbre, pidieron y obtuvieron la Constitución.

Arrestado por orden del gobierno alemán, y trasladado a una fortaleza, Rabirius pasó largos años en prisión aprendiendo el amárico y casi todos los dialectos eslavos. Liberado por intercesión de la Cámara de los Comunes, se dedicó por gratitud al grandioso proyecto de la construcción de un larguísimo parapeto que habría de recorrer todas las costas de Inglaterra para impedir que niños y sonámbulos cayeran al agua.

Herido en su robusto temple por la noticia de la muerte de la Familia Real de Portugal, con la que le unían lazos de profundo afecto, cayó enfermo pero no por ello cesó de alternar los estudios

físicos con la lucha contra los tiranos.

Los combatió hasta el último día con opúsculos y libelos que distribuía a los enfermeros y a los vecinos de cama.

Murió a la edad de setenta años, anhelando una siempre mayor protección de las madres solteras. [...]

Rabirius yace en Lisboa, donde un modesto cipo funerario y una aún más modesta lápida recuerdan su nombre al viandante; pero él no está muerto, vive entre nosotros en la memoria de sus hazañas y de sus descubrimientos.

No se puede leer a Campanile sin tener presente toda la tradición de la novela decimonónica, desde Dumas a

Salgan, hasta D'Annunzio. Los personajes de Campanile, gritan «¡Truenos de Hamburgo!» y «¡Rayos y centellas!», tienen sonrisas que nada tienen ya de humano y estallan en risotadas satánicas mientras su corazón late llamativamente bajo el corsé. En otro ensayo, definí a Campanile como posmoderno, por lo menos porque su comicidad es seguramente, además de comicidad del texto, comicidad intertextual, donde los textos se toman el pelo recíprocamente (incluso los mismos textos de Campanile entre sí, y los personajes de *Si la luna me trae fortuna* dicen ser avezados lectores de *Pero qué es este amor*).

Sin duda, la referencia constante es el folletín. Uno de sus elementos principales es la agnición, y con la agnición juega Campanile, llevándola a la exasperación, y luego negándola. Célebre es la serie machacona de *Pero qué es este amor*, de la que daré un solo ejemplo, visto que sobre este modelo se juega con variaciones en toda la novela:

Tenía entonces —dijo— poco menos de treinta años y ocupaba mi tiempo entre el hogar y el trabajo; el afecto de mis hijos y de mi esposa hacían mis delicias. Cuando, por las tardes, volvía cansado, fumaba mi pipa de terracota que, en mi ausencia, dejaba en la repisa

de la chimenea, para que los chicos no llegaran a cogerla. Una tarde, entro en casa, busco la pipa en su lugar habitual y no la encuentro. Llamo al mayor de mis hijos y le digo: «¿Quién ha cogido mi pipa? ¿Has sido tú?». «No, papá —me responde él—, ha sido Ludovico; la ha cogido y la ha escondido debajo de la cama.»

—Ludovico era el tercero de mis chicos. Voy a buscar debajo de la cama y no encuentro la pipa. Entonces, vuelvo donde mi primogénito y en el bolsillo le encuentro los añicos de la pipa rota y la boquilla. Sin decir nada, le doy una bofetada. Desde aquel entonces, mi hijo mayor abandonó la casa y no volvió

jamás. Y jamás he sabido nada de él. Con todo, me daría mucha alegría volverlo a ver, antes de cerrar los ojos para siempre.

El viejo nonagenario había acabado de narrar y, después de un breve conciliábulo con los demás, el pensador dijo, meneando la cabeza:

—No me parece que se trate del hombre que buscamos.

El caballero rubio oxigenado se adelantó y le preguntó al anciano:

—Perdone, ¿su hijo no era un muchachote más bien achaparrado, robusto y con buen color?

—En absoluto. Era delgado, grácil y un poco pálido.

—Perdone que insista, más tarde entenderá la razón; ¿acaso tenía el cabello negro, ensortijado, peinado hacia atrás? Después de comer, ¿solía tomar una siesta a la sarracena?

—Tenía el pelo liso, pelirrojo y llevaba raya. Después de comer no dormía nunca.

—Pero, entonces —gritó el caballero rubio oxigenado, abrazando al viejo entre la conmoción de los presentes—, padre mío, ¡yo soy tu hijo!

—¿Mi hijo? —preguntó con asombro el narrador nonagenario.

—Tu hijo. Aunque —añadió el rubio, después del primer arrebató de afecto —no es totalmente exacta la

historia que has relatado, papá. En primer lugar, el acontecimiento sucedió en Bolonia y no en Capri. Luego, no me diste una bofetada a causa de la pipa rota, sino que me llevaste de paseo por mi cumpleaños. Por último, padre mío, nunca te he tenido como padre y mucho me sorprende que tú vayas por el mundo jactándote de una filiación que no te corresponde, falsificando de cabo a rabo un doloroso episodio de mi infancia.

Segundo elemento fundamental es lo que he denominado *topos* del falso desconocido, que se produce cuando el novelista, engolosinando las expectativas del lector, presenta —

envuelto o por las tinieblas, o por capas que ocultan sus facciones— un personaje que el lector ya conoce perfectamente y no debería sorprenderse de volver a ver. Véase el célebre paso de *Si la luna me trae fortuna*:

Quien, en aquella mañana gris del 16 de diciembre de 19.., se hubiese introducido furtivamente, y por su cuenta y riesgo, en la habitación donde se desarrolla la escena que da principio a nuestra historia, habría quedado sobremanera sorprendido de hallar en ella a un joven de pelo rizado y lívidas mejillas que paseaba nerviosamente arriba y abajo: un joven en el que nadie

hubiese reconocido al doctor Falcuccio, primero porque no era el doctor Falcuccio, y segundo, porque no tenía ningún parecido con el doctor Falcuccio. Observemos, de paso, que la sorpresa de quien se hubiese introducido furtivamente en la habitación del que hablamos es injustificada del todo. Aquel hombre estaba en su casa y tenía derecho a pasear como y hasta que le diese la gana.[\[13\]](#)

El folletín vive del drama del adulterio y de los celos. En *Si la luna me trae fortuna*, José descubre que Guerrando es el amante de su mujer:

—Pero yo —gimió José— ¡no sabía nada!

—Si hubiera imaginado que te lo ibas a tomar así...

José le hizo signo de que callara. Con la cabeza entre las manos, se echó a llorar como un becerro. Guerrando sentía que el corazón se le encogía y hubiera consolado gustosamente a su amigo, de no haber sido el menos adecuado para ello. Porque estimaba sinceramente a José. Se lo dijo. El marido de su amante le miró a través de las lágrimas y gimió:

—¡Todo ha terminado, todo ha terminado!

Sí. Esto era lo más triste: que todo

hubiese terminado, incluso entre los dos hombres. ¡Cuánto más valía la amistad de José, que el amor de la infiel Susana! Ahora todo había concluido: las partidas nocturnas de naipes, las simpáticas conversaciones entre dos hombres, que tan bien se acordaban, las cenas juntos, las bromas, las excursiones. Guerrando expresó su dolor sincero a José y su amargura porque la amistad entre ambos hubiera terminado.

—¡Tú lo has querido! —dijo José, sin cesar de llorar—. Ahora ya no tiene arreglo.

—¿Por qué? —dijo Guerrando—. No depende más que de nosotros.

José le fulminó con la mirada.

—¿Pero no ves —dijo— que todo el mundo se reiría de mí? No puede ser, no puede ser.

Y recommenzó a llorar.

—Nos podemos ver a escondidas —dijo Guerrando—, nos daremos cita en lugares solitarios, que nadie conozca. Yo tengo un piso.

—¡Calla! —dijo el viejo.

—No, José —dijo Guerrando dulcemente—; tú debes comprenderme y has de creer en mi sincero deseo de llegar a un arreglo.

Dijo, para reconfortarle:

—Yo sospecho que esa mujer también me engañaba a mí. José lanzó un gemido: ¿de piedad por el amigo

burlado?

¿De dolor por la noticia del nuevo engaño de su mujer?

No se ha sabido nunca.

Dijo, solamente: —La echaré de casa.

—Gracias —murmuró Guerrando.
—También —prosiguió José—, la mataré.

—No, hombre —dijo Guerrando—. ¿Por qué quieres matarla' —Está bien —contestó el otro—, no la mataré.

Se había serenado un poco.

—Ahora —dijo—, he de confesarte una cosa que te hará reír mucho. Cuando te he dicho: tú eres el amante de mi mujer...

—¿Qué?

—Bromeaba.

—¡Vaya bromas estúpidas! —gritó el otro—. ¿Lo ves? ¿Ves qué pasa cuando se hacen bromas así? ¡Otra vez ten cuidado con las bromas!

Miró tímidamente al amigo y dijo:

—Entonces, si echas a tu mujer, ¿podré seguir frecuentando tu casa? ¿Podremos reanudar nuestras partidas vespertinas?

José sostenía una gran lucha interior. Pero la tentación era muy fuerte. De pronto, se decidió. Tendió la diestra a Guerrando y dijo, en voz baja:

—Sea. Pero con una condición.

—Dime.

—Que nadie se entere.

—Nadie lo sabrá nunca —dijo Guerrando—, te lo juro. Haremos lo necesario para que nadie sepa nada.

—Procura no comprometerme —dijo el viejo—; va en ello mi decoro. Exijo el secreto máximo.

—José —dijo gravemente el otro— soy un caballero.

—Y, sobre todo —añadió José, levantando el índice—, que no se entere mi mujer.[\[14\]](#)

Otro objeto de las operaciones de vuelco llevadas a cabo por Campanile es el lugar común conversacional y periodístico. Valgan estos dos ejemplos de *Pero qué es este amor*:

Manuel, que estaba pensando en los prismáticos de Lucy, gritó:

—¡Mozo!

Un mozo se dio la vuelta, resentido.

—¿Habla usted conmigo? —dijo—.

¡Mozo será usted! —Pero, ¿no es usted el que lleva los equipajes?

—¡Ah! ¿Es por el equipaje? Yo creía que me estaba insultando.

—Faltaría más.

No había acabado de decirlo, cuando la atención de los dos jóvenes fue atraída por la conducta singular de un desconocido. Se trataba de un hombre maduro, el cual, de pie en un escollo, a pocos pasos de nuestros amigos, de los que no se había percatado, había tirado

al mar algo que por el aspecto recordaba a una botella; y ahora, habiéndose quitado la chaqueta, iba a arrojarle de cabeza a las aguas plateadas.

Con dos saltos, Carlos Alberto lo alcanzó:

—¿Qué hace usted, desgraciado? — gritó, agarrándolo por un brazo.

El otro pareció molesto de haber sido sorprendido en esa actitud y dijo con tristeza:

—Déjeme. ¿No lo ve? Me mato.

Lucy, que acababa de llegar, sintió un escalofrío.

Pero Carlos Alberto no soltó el brazo del desconocido y dijo:

—No haga locuras. Piénseselo bien antes.

—Me lo he pensado mucho —respondió el desgraciado, con la calma del hombre que sabe lo que hace—, y mi decisión es irrevocable. Adiós. Me mato por amor.

—¿Por amor? —exclamó Carlos Alberto—. ¿Es posible matarse por amor, que es el sentimiento del alborozo? —Muchacho —dijo tristemente el desconocido—, ¿qué sabes tú del amor? ¡Déjame morir!

—¡Por favor, señor, no lo haga! ¡Piense que la vida es bella, que los caminos del mundo están llenos de mujeres, que el tiempo cura todas las

heridas!

—Todo es vano, amigo mío: yo ya no me echo atrás. Déjeme.

—Pero hombre, piense que dentro de seis meses, de un año, usted se reirá de este momento de debilidad.

El desconocido tuvo un rictus de amargura.

—¿Sabe usted —dijo— qué hace un hombre cuando la mujer por la que vive ya no lo ama?

—Ama a otra.

—Se mata.

—Hombre, no, no se mate — exclamó Carlos Alberto, tirándole del brazo —. Hágalo por su familia. —No insista.

—Hágalo por el deber, que todos tenemos, de vivir. —¡Retórica!

—Hágalo por esa mujer, que tendría remordimientos. —Déjeme a mi destino.

—Hágalo por el recuerdo de sus seres queridos.

—Que no. ¡Que quiero morir!

Con un esfuerzo, el desconocido consiguió soltarse de Carlos Alberto y se dirigió corriendo hacia el borde de la escollera.

—¡Oiga! —gritó el joven llamándolo—. ¡Oiga usted! ¡Hágalo por mí!

El otro se detuvo. Miró a Carlos Alberto, miró el mar, miró otra vez a Carlos Alberto. Luego, lentamente,

volvió atrás: —Si es así —dijo—, francamente no sé decirle que no. Y se puso la chaqueta.

A veces se trata de expresiones retóricas, vaciadas en sí de todo *pathos*, a las que Campanile devuelve, tomándolas al pie de la letra, una tensión nueva, como cuando en *Si la luna me trae fortuna* consigue hacemos reflexionar sobre la expresión «El día muere».

Algo muy grave sucede ante nuestros ojos. Mirad, ahora se vuelve azul la explanada que hay frente al hotel, mirad.

Y es en este momento cuando la terrible verdad os cruza por la mente.

¡El día muere! ¡El día muere!

Hace varios minutos que asistimos, mudos, sin darnos cuenta de ello, a la agonía del día que muere en el mar, incapaces de hacer nada por él, sin poder mover un dedo para salvarlo, para impedir su fin o, por lo menos, para retrasarlo.

El día muere.

Ya no hay esperanza. Ya es cuestión de minutos para que lo inevitable acontezca: la catástrofe no se hará esperar. Muchos clientes, alejándose de puntillas, han ido a refugiarse en sus cuartos. Las familias han salido en fila india. Hasta los músicos de la orquesta, dejando de tocar, han reenfundado sus

instrumentos y se han ido mohínos, mohínos.

El día muere, señores, el día muere y nadie puede evitarlo.

Ahora ha aparecido en la terraza un anciano caballero envuelto en una bufanda de lana, acompañado de su joven esposa, que le acaricia delante de todo el mundo y le arregla el pelo de las sienes. Acaso pueda hacer algo él, que tanto ha viajado. Contempla el horizonte con mirada pensativa, mientras la brisa le mueve apenas la larga cabellera gris que desborda por debajo de la gorra, el eterno y largo cigarrillo ruso se le consume, olvidado, entre los labios.

No le estorbéis. Dejadle solo, cara a

cara con el horizonte. Dejadle hacer. Tal vez él puede salvar a ese día que muere sin convulsiones, que palidece rápidamente, se enfría, se oscurece, en una agonía resignada, como una pobre víctima que, a traición, es herida en el corazón y agoniza sin agitarse, sin lamentarse, tomando el tiempo estrictamente necesario para morir. Tal vez él piensa cómo salvar a ese día, cuando lo contempla como un viejo león.

Pero, ¿qué puede hacer él, que apenas se tiene en pie? Tan fatigado está. Y el azul es cada vez más espeso, tiende rápidamente al color ceniza, al lívido, a lo espectral. ¡Demasiado tarde,

demasiado tarde! Ni tan siquiera el anciano caballero puede hacer nada. También él ha de asistir inmóvil al fin del día, que dobla la lívida cabeza sobre el mar y declina, perdiendo súbitamente luz y perdiendo la sangre de sus invisibles venas. [...]

Ya estamos. He aquí que el azul se ha tornado negro bajo nuestros ojos, de improviso, sin que nos hayamos dado cuenta. Es el fin. Y el fin es fulminante.

Adiós, adiós. No era nada especial, no era un día extraordinario, no era siquiera demasiado luminoso ni demasiado oscuro, ni demasiado bueno ni demasiado malo; no era un día histórico, ni siquiera un día para

recordarlo. Era un día como todos los días; un día cualquiera; ni triste ni alegre, ni hermoso ni feo. Casi un día inútil. Pero ya no volveremos a verlo nunca más. Alguien ha encendido las luces eléctricas.[\[15\]](#)

Aquí la maniobra cómica da como *output* un efecto patético, y quizá algo más, porque nos lleva a reflexionar que un día acabado, por muy insignificante que haya sido, no volverá nunca más.

En otros lugares, el mismo juego puede llevarse a cabo sobre un trivial *cliché* periodístico, como en el episodio sobre los ladrones en *Cantilena en la esquina de la calle*:

Y los ladrones, ¿de dónde salen? ¿Por dónde pasan? Nadie los ve. Luego se sabe que: esta noche han descerrajado la puerta corredera, han robado aquí, han robado acullá. ¿Cómo conseguirán no ser vistos? Nunca consiguen explicar la procedencia de un paquete cualquiera. Por ejemplo, leemos en los periódicos: se le halló en posesión de tal objeto, cuya procedencia no supo explicar. ¡Qué diantres! A los ladrones se les pide que expliquen una sola cosa: no la cuadratura del círculo, o un problema de álgebra, sino únicamente la procedencia del botín. Pues bien, tengo ganas de saber de un ladrón, uno, que haya conseguido explicarla. ¿Es que

no tienen un poco de fantasía? ¿No pueden inventar algo que tenga una apariencia de verdadero? Para ellos, esta procedencia debe ser lo que para los pensadores es la inmortalidad del alma, la eternidad, el infinito, o —peor aún— lo finito.

Igual de extraña es la obstinación con la que los agentes de policía siguen pidiéndoles a los ladrones que expliquen esa procedencia. Todavía no se han resignado a desestimarla, todavía no han entendido que los ladrones no son capaces de explicarla. Que los arresten, pero que les ahorren esa penosa pregunta.

Véase, ahora, el partido que se le

puede sacar a la expresión estereotipada «Hombre al agua»:

Después del café con leche le sirvieron unas copitas de marsala, con pastas y una tarta. De vez en cuando llegaba alguien preguntando:

—¿Dónde está el náufrago?

Y le traían bombones, caramelos y regalos, que él se metía en el bolsillo sin dejar de comer. El ilustre y llorado Francesco Ilano Rossi le dio incluso media lira.

Cuando hubo acabado de comer, un americano le ofreció un gran puro y cinco o seis personas se lo encendieron.

El viejo Carlos Alberto se estiró en

su tumbona y empezó a fumar.

Entonces, en el silencio general, el capitán dijo:

—Y ahora, buen hombre, cuéntenos cómo sucedió la desgracia.

Todos se agolparon en torno al náufrago. Tiró cuatro o cinco bocanadas de humo, vació una copita y, en medio de la atención de los circunstantes, dijo:

—En la primera mitad del siglo diecinueve y... precisamente...

Por doquier se alzaron protestas.

—¡Empiece por una época más reciente! —gritó alguien.

El viejo se metió entre pecho y espalda una segunda copita y, después de un minuto de recogimiento, volvió a

empezar:

—En la segunda mitad del siglo diecinueve...

Pero la multitud volvió a protestar: se le pedía al viejo que se acercara más al hecho. Éste, con paciencia, se tragó una tercera copita y volvió a empezar una vez más:

—En los albores del siglo veinte...

—¡Por nuestros días! ¡Empiece por nuestros días! —se oyó decir a la muchedumbre.

—¡Así sea! —exclamó el náufrago, fastidiado—. Si no quieren conocer los antecedentes, peor para ustedes.

Vació una cuarta copita, hizo una pausa, como para reunir las ideas, y

volvió a empezar:

—Esta mañana...

—¡Oh ...! —gritó la muchedumbre con un suspiro de alivio.

—¡Silencio! —gritó alguien—. ¡No lo interrumpen!

—Esta mañana —siguió el viejo—, me encontraba de paso en Sorrento y se me ocurrió la idea de tomarme un baño. Dicho y hecho. Alquilé un bañador y me metí en el agua. Llevaba nadando bastante tiempo, cuando de repente sentí...

—Que le flaqueaban las fuerzas... —interrumpió el señor que tenía una de esas caras que sólo se encuentran en los vapores.

—Silencio, por Dios —se alzaron gritos de varias partes—. ¡Déjenle hablar!

—Sentí —siguió el viejo, fulminando con la mirada al señor que tenía una de esas caras que sólo se encuentran en los vapores—, sentí que me agarraban cuatro fornidos marineros, que, si los pillo, tendrán que sacar las cuentas conmigo, porque poco ha faltado para que me ahogaran.

Mientras así hablaba, el viejo Carlos Alberto lanzó una mirada en su derredor, al tiempo que se levantaba por doquier un murmullo de sorpresa.

—Pero entonces —dijo el capitán —, si no he entendido mal, usted no se

estaba ahogando.

—No, en absoluto.

—¿Y qué hacía?

—Me estaba bañando.

El viejo Carlos Alberto se secó la frente sudada y pidió otra copita de licor.

—Un momento —dijo el capitán, que tenía ya la sangre en los ojos—, un momento. Antes tenemos que aclarar este asunto. ¡Contramaestre!

El contramaestre acudió.

—Usted —dijo el capitán— ha dado una falsa alarma. Conteste, o le salto los sesos.

—¿Yo? —exclamó el contramaestre—. No. Dije: hombre al agua. Era la

verdad.

—¡Por Satanás —gritó el capitán—, tienes razón!

Dio un gran puñetazo en la mesa y gritó, dirigiéndose al falso náufrago:

—Viejo del diablo, ¡nos la has jugado!

Caterina de Caprio (en su reciente *Achille Campanile e Palea della scrittura*, Liguori, 1990) anota que en la biblioteca de Campanile en Velletri encontramos —como instrumentos de trabajo— *Saper vivere* de Matilde Serao, *Galateo della borghesia* de Nevers, *Come devo comportarmi* de Anna Vertua Gentile y otros manuales de

conversación. Está claro que se toman al contraataque una y otra vez los buenos y los malos modales pero, y lo repito, muchas de las estrategias campanilianas resultan más comprensibles hoy, después de tantas investigaciones de pragmática que han sacado a la luz reglas conversacionales que, aun siendo aparentemente obvias, constituyen el sostén de toda cooperación comunicativa civilizada. Siguiendo una sugerencia contenida en un ensayo mío sobre lo cómico y la regla de 1980, Carla Paletta primero y Caterina de Caprio después, han analizado Campanile a la luz de las máximas conversacionales de Paul Grice. Se trata

de las máximas de la cantidad, de la relación, del modo y de la calidad. Cada vez que en una lección de pragmática se enuncian, la primera reacción de los oyentes es que son obvias y cuesta hacerles observar que, cuando tales reglas se violan, se rompe el contrato social —y, visto que se rompe muy a menudo, significa que no son tan obvias como parece—. Pero Campanile sirve de maravilla para mostrar que, cuando se violan tales reglas, nace también la comicidad del discurso, o sea, lo cómico del texto.

Máxima de la cantidad: «Haz que tu aporte a la conversación no sea más o menos informativo de lo que requiere la

situación». Si se nos pide la hora, contestamos con una cifra, no con una descripción astronómica, pero la cifra debe comprender por lo menos las horas, si no los minutos, y no sólo los minutos. Véase ahora Campanile:

Los celos.

¿Qué son, señores, los celos?

Hablemos un poco de los celos.

Hablemos largo y tendido.

Los celos, señores, son una cuestión grave, pero no insoluble. Se podrá objetar: con esta teoría, ¿dónde vamos a parar? ¿Dónde vamos a parar? Se lo diremos nosotros dónde vamos a parar. No tenemos ideas preconcebidas, ni, aún

menos, fetichismos. Dios nos libre. Con todo y aun así, también habría mucho que decir al respecto. Sabemos que no todos están de acuerdo con nosotros. Bien; no hay por qué ofenderse. Pero querrán ustedes convenir, a lo sumo, con nuestro punto de vista. Podemos equivocarnos, naturalmente. Aunque, en definitiva, ¿adónde se llega? Entendámonos, aquí se trata de deducciones.

¿Entonces? ¿Qué se puede contestar? ¿Por qué? ¿Cómo? —Pero —ya oímos objetar.

¡Dejémoslo correr, señores míos, dejémoslo correr! ¿Es justo?

No.

Dicho, con esto, una palabra decisiva sobre el controvertido asunto de los celos, hablemos de otro argumento.

¿De qué hablamos? Hablemos de nuevo de los celos. O, mejor aún, no hablemos más de ello. Consideremos cerrada la discusión con plena victoria nuestra.

Máxima del modo: «Evita la ambigüedad». Máxima de la relación: «Sé pertinente». He aquí un diálogo que una después de otra, viola ambas.

—¿Le molesta el humo? —preguntó Carlos Alberto a la señora, preparado

ya para parar una bofetada.

—No, fume, fume. —Gracias, no fumo.

—¿Y por qué me lo pregunta? —Me refería al humo del tren.

Después de una pausa, Carlos Alberto volvió a preguntar: —¿Le molesta el humo?

—¿Cuál?

—El de los cigarrillos. —No, fume, fume.

—Le he dicho que no fumo.

—Y entonces, ¿por qué me lo pregunta?

—Por curiosidad.

Más difícil resulta violar cómicamente la máxima de la calidad,

que impone ser verdadero, en el sentido de que si hablo para decir que fuera está lloviendo, o que ha llegado alguien, los participantes del pacto conversacional deben suponer que yo digo la verdad. La mentira, aun así, no hace reír, si acaso provoca la ira hacia el que miente, o la piedad hacia el que resulta su víctima. Se vuelve cómica la mentira que, sin echar en saco roto la paradoja de Epiménides («Todo lo que digo es falso»), se desmiente sola. Campeón de esta técnica es el caballereite oxigenado de *Pero qué es este amor*:

—Así pues —le preguntó el viejo Carlos Alberto al caballero rubio oxigenado, cuando hubieron acabado de

confabular sobre el desarrollo de las investigaciones relativas a la bofetada —, así pues, usted iba hacia Capri para unas breves vacaciones, ¿verdad?

—Podría decir que sí —contestó el caballero rubio oxigenado—, pero no lo digo.

—Quizá —añadió el viejo— tiene usted propiedades en esa isla.

—No en esa isla. Las tengo por donde yo vivo. Poseo una casita en el campo. ¡Oh, no es gran cosa, entendámonos! Una cosita de nada. Una pequeña casa. Casi no se ve de lo pequeña que es. Mejor dicho, bien pensado, no se ve en absoluto. Yo no la he visto nunca. Nadie la ha visto. Casi

se podría decir que no existe.

—¿Por qué dice: casi se podría decir que no existe?

—Es verdad. En el fondo se puede decir perfectamente: no existe en absoluto. [...]

... Y mirándolo intensamente prosiguió:

—Es extraordinario lo que se parece usted a un amigo mío, a un tal Mario. ¿Lo conoce?

—No tengo el gusto. ¿Me parezco en las facciones?

—No. Es más, las facciones son muy diferentes. Pero hay algo en usted...

—¿Acaso la mirada?

—En absoluto. En la mirada no hay

nada en común. Aunque, en algo...

—¿La voz?

—¡Oh, no, no! Espere. No llego a darme cuenta, y aun así... ¿Quiere ponerse de pie un momento, por favor?

—Con mucho gusto.

El viejo se levantó y el rubio oxigenado lo examinó largo rato, pensativo. Luego dijo:

—En la figura no se le parece. Aunque... Dése la vuelta un minuto, por favor.

El viejo se dio la vuelta y se dejó mirar por el rubio, que mientras tanto murmuraba frases entrecortadas, como hablando consigo mismo, y tenía ciertos bamboleos de cabeza que no prometían

nada bueno.

—¿Ya está? —preguntó, por fin, el viejo.

—Siéntese —contestó el rubio oxigenado.

Cuando estuvieron de nuevo cara a cara, el viejo dijo ansioso:

—¿Entonces?

—Entonces —dijo el rubio, después de una pausa—, debo confesar que usted no se parece en absoluto, nada, a mi amigo.

—¡Maldición! —gritó el viejo, rompiendo un vaso.

—Y entonces —le dijo el viejo Carlos Alberto al caballero rubio

oxigenado, reanudando un discurso que la aparición repentina de unas soberbias langostas había interrumpido momentáneamente—, y entonces, me decía usted, que había ganado un billón en la ruleta.

—Pues sí.

—¡Qué suerte! ¿Hace cuánto tiempo?

El caballero rubio oxigenado hizo un breve cálculo mental y dijo:

—En Semana Santa hará un año justo. —¡Un año!

—Por lo demás —añadió el rubio después de un minuto de reflexión—, falta casi un año para Semana Santa.

—Es verdad —observó el viejo—,

¿cómo es posible? —Sencillísimo. El hecho acaeció hace siete días, o mejor dicho, justo ayer. Pero, ¿qué digo ayer? ¡Esta mañana! Ha acaecido esta mañana. No más tarde de esta mañana. Es más, hace un minuto. Aún diría más, está sucediendo mientras hablamos.

—¿Mientras hablamos?

El rubio se dejaba arrastrar por la ola de los recuerdos:

—Para ser más exactos —dijo—, aún le diré más, al fin y al cabo a usted puedo decírselo todo: el hecho todavía debe acaecer.

Se habrá notado que en todos los ejemplos que acabo de proponer es

difícil encontrar dos que casen bajo la misma categoría de estrategia cómica. Parece que ante el desafío de lo cómico, más que una teoría general, se puede proponer una fenomenología de mecanismos que producen efectos distintos.

Lo cómico parece pertenecer a esas categorías como el juego, justamente criticadas por Wittgenstein, porque denominamos como «juego» actividades en las que hay derroche físico y el juego de la lotería, desafíos entre dos contrincantes y diversiones solitarias, apuestas que implican un alto riesgo y entretenimientos pacíficos con animales domésticos. El concepto de juego cubre

un entramado de actividades distintas vinculadas por vagas semejanzas de familia, porque el juego no es una actividad específica sino una de las dimensiones humanas, como el sexo — que se sublima en el amor platónico, se exhibe en el acto sexual, se contiene en la caricia trémula, se desata en el desafío sadomasoquista, y puede implicar tanto la comunión de dos, o de muchos, como el placer solitario.

Lo cómico (con su corolario no necesario, ni suficiente, la risa) es de la misma naturaleza. Somos *Homo ludens* así como somos *Homo ridens*. Y si nos reímos, sonreímos, bromeamos, planeamos sublimes estrategias de lo

risible (y somos la única especie que lo hace, puesto que están excluidos de esta ventura los animales y los ángeles), es porque somos la única especie que, sin ser inmortal, sabe que no lo es. El perro ve morir a otros perros, pero no sabe — por lo menos, no sabe por fuerza de silogismo— que también él es mortal. Sócrates lo sabe. Y porque lo sabe es capaz de ironía. Lo cómico y el humorismo son la forma en la que el hombre intenta hacer aceptable la idea insoportable de la propia muerte —o de urdir la única venganza que le resulta posible contra el destino o los dioses que lo quieren mortal.

Campanile es un gran autor cómico

porque es un autor funéreo y funerario, porque habla mucho de cementerios y funerales. Sus páginas vuelven obsesivamente al problema de la muerte, desde las obras de juventud. Campanile saca de la idea de la muerte ocasiones de sonrisas enajenadas. Empezando por ese personaje juvenil que ante la pregunta «¿Qué tal?», en lugar de «Vivo al día», contesta «Muero al día» y luego explica lúcidamente el por qué, hasta las peripecias del pobre Pedro. Leamos este paso de *Cantilena en la esquina de la calle*:

Aunque se sepa con certidumbre que todos debemos morir... aun así todos se

quedan sorprendidos por el fenómeno. Los que van a los funerales de un amigo o de un pariente, en el fondo, se hacen la idea de que se están ocupando de algo que no les concierne personalmente. ¿Han estado ustedes alguna vez de visita en casa de una familia afectada por un luto, mientras el finado todavía está de cuerpo presente? Uno se encuentra con personas estupefactas, como si hubiera sucedido un acontecimiento extrañísimo que, desde que el mundo es mundo, no se había producido nunca. Todos se agitan, todos demuestran no estar preparados para la cosa. Tanto los parientes como los amigos. Los primeros no muestran desenvoltura

alguna. Los visitantes pronuncian frases que, queriendo ser benévolas, hay que definir insensatas. [...] No pueden ver en absoluto una lágrima. «No tienes que llorar. Prométeme que no llorarás más», intiman. Pero, ¿por qué? ¿Qué hay de malo en que uno llore? Por lo que respecta a los parientes, dicen frases que carecen de sentido común: «No tenía que morirse»; «¿Quién se lo habría imaginado?», y otras que resultarían admisibles sólo en el caso en que el fenómeno de la muerte se hubiera manifestado entonces por primera vez en el mundo. [...]

¿Sorpresa? ¿Es que están locos? Ésta es una sorpresa a voces. La

sorpresa sería lógica si, en lugar de la noticia de que el amigo ha muerto, hubieran recibido —como un rayo— la noticia de que el amigo no morirá jamás, por toda la eternidad. Sólo en este caso, las frases que se pronuncian en ocasión de la muerte serían apropiadas: «¡Jamás lo habría creído!»; «¿Quién podía pensarlo?»; «Todavía no puedo creérmelo». [...]

Sólo el muerto ha entendido la situación y se dedica a pasear el alma por el cuerpo, con sosiego. Mientras hay vida, hay esperanza. Mientras ha habido un hilo de esperanza, también él se ha agitado, ha hecho gestos descompuestos y dicho palabras insensatas. Pero ahora

ya no. Ahora está tranquilísimo. Es el único que ostenta desenvoltura. El único que sabe hacer su papel. Lleva muerto pocas horas y parece ya la mar de práctico en esas cosas. Allá, en el cuarto lleno de flores, entre los cirios, tendido en la cama, vestido con su ropa de domingo, ha adoptado ya ese aspecto impenetrable, esa palidez inverosímil, esa inmovilidad, esa frialdad características. En definitiva, tiene ya lo que los franceses denominan *le physique du rôle*. Todos los vivos se agitan como corderillos, demostrando haber sido sorprendidos de repente y manifestando una falta de preparación deplorable. En el muerto ninguna sorpresa. Se diría que

en su vida no ha hecho nada más que morir. Mírenlo, miren ustedes cómo está tumbado en el lecho. No se mueve un milímetro, no presta atención a nadie, no mira a nadie. No hace comentarios. ¿Pero cómo? Si hace pocas horas parecía que no quería separarse jamás de estas personas y de estas cosas que lo rodean. ¿Les parece posible que ya descansa en paz? Ya no se ocupa de nadie. Ni siquiera de sí mismo. Que hagan un poco lo que quieran, que lo vistan, lo desvistan, lo encierren en una caja. Se desinteresa completamente. Si quieren dejarlo ahí, ahí se queda. ¿Quieren rezar? Que recen. ¿Llorar? Que lloren. Está ahí quieto, y deja que

hagan. Tranquilísimo. Pero, ¿dónde habrá aprendido a hacer tan bien el muerto? Y no es cuestión de cultura, o de edad, o de cualquier otra cosa. Los pobres lo saben hacer tanto como los ricos, un ignorante adopta el mismo aspecto que el más sabio, jóvenes y viejos —muertos— andan todos con esa misma inmovilidad, con esa misma ausencia. Miren lo desenvuelto que está, y aprendan. [...]

Hay que ver, ¡qué expediente genial el de la muerte! El novelista más grande, el comediógrafo más ingenioso, no habrían sabido imaginar una solución tan genial. Hay situaciones que parecen irremediables, enredos inextricables,

marañas de las que nunca se conseguirá encontrar el hilo. Llega la muerte y lo resuelve todo. Hay conglomerados de personas que parecen imposibles de deshacer. Y es humanamente imposible. He aquí la muerte, y lo arregla todo, erradica las situaciones, o las disuelve si están decrepitas, permite empezar desde el principio, abre las puertas a la vida. Ciertas veces duele el alma. Pero resuelve lo que parecía irresoluble. De la forma menos pensada y más sencilla. De verdad, los autores más grandes no habrían sabido inventar algo como la muerte.

La cual —es preciso añadir— es un instrumento que puede ser manejado

sólo por una Sabiduría Infinita. En nuestras manos sería un desastre.

Mueren también los niños, porque tienen la desventura de ser pequeños hombres y, encima, pueden morir antes de haberse convertido en hombres:

Y he aquí que el carro blanco, con los angelitos de madera, avanza trotando entre el gentío de la ciudad. Por lo pequeño del carro se entiende que debía de ser un niño muy pequeño y maravilloso. Hay que ver cómo se quitan todos el sombrero ante el paso de este niño. Sólo por el hecho de que ha muerto. Incluso los oficiales se llevan la mano a la visera, como si saludaran a un

general; incluso los guardias urbanos se ponen firmes, como si pasara el gobernador; e incluso los cocheros, que se hacen los longuis con los hombres maduros, se apresuran a quitarse la gorra, mientras los tranvías y los automóviles se paran en fila, sin protestar.

¡Pero vamos! ¡Se trata de un niño!

Y la verdad, no tiene ningún mérito para estar muerto.

Es más; es más, si queremos ser rigurosos, habría mucho que decir.

Mira tú, ese niño, tan pequeño y ya muerto.

Es admirable, a esa edad, no lo neguemos; es un caso de precocidad

sorprendente. Pero, ¿queremos preguntarnos cómo es posible que ese niño, tan pequeño, haya sido admitido en la categoría de los muertos? Estar muerto no es un asunto baladí. Estar muerto es una cosa muy requeteseria y hay que haberlas corrido antes de llegar a ella. Hay que tener el cabello blanco y una buena barba y hay que haber superado muchas pruebas.

En cambio, se presenta ese niño en las puertas del Cielo y dice: «Saben, estoy muerto». ¿Estoy muerto? Vayamos con calma, por favor. [...]

¿Tenía ese niño la edad para ser admitido entre los muertos? ¿Era capaz de comprender la importancia del paso

que iba a realizar? ¿Tenía la presencia?
¿El peso? ¿La estatura? ¿La voz?

No. No tenía ninguno de los requisitos necesarios, ningún título, ningún precedente. Era pequeñísimo. Ni siquiera sabía hablar. La boca le olía todavía a leche. Desde luego no estaba a la altura de la situación. Como no sea que se quiera considerar título suficiente haber venido al mundo. No sé qué estatura hay que tener para estar muertos, pero, a ojo de buen cubero, me parece que ese niño era demasiado pequeño. Sí, claro. ¿Adónde hemos llegado? ¿Ahora empezamos con los chiquillos? Y a este paso, ¿adónde iremos a parar?

Entonces, por favor: la próxima vez,
¡mayor rigor, mayor rigor!

Ante la muerte, Campanile pone en práctica una regla que los formalistas rusos habían atribuido al arte serio: el efecto de extrañamiento. Mostrar una cosa, para Tolstoi, según Sklovski un caballo, como si la viéramos por primera vez. Con Campanile vemos a menudo la muerte por primera vez. Pero vemos la muerte cada vez que vemos algo por primera vez, incluso una cama:

El caso es que se acaba siempre en la cama. En la cama se empieza por nacer; media hora después, nos

volvemos a meter en la cama; luego volvemos todos los días a intervalos regulares. Si estamos cansados o muy tristes, vamos a echarnos en la cama. Si estamos enfermos, he aquí que se presenta incluso un científico, que ha consumido largos años sobre los libros, ha estudiado los misterios de la naturaleza, ha seccionado los cuerpos; nos examina, nos interroga, piensa, y acaba diciendo que tenemos que meternos en la cama.

Un buen día, nos enamoramos de una señorita. Se empieza con suspiros, paseos y palabras dulces, intervienen los parientes, se preparan vestidos, lencería, muebles, utensilios de cocina;

se sacan papeles, se va arriba y abajo por las escaleras del registro civil, se frecuenta la sacristía, se toman acuerdos con el párroco, se procede a la difícil elección de los testigos, se hacen mil cosas laboriosas y complicadas, se fija el día, se establece la lista del banquete, se difunden los anuncios y las invitaciones, se adquieren billetes de tren. Y ya se sabe dónde se va a parar. [...]

Llegará el día en que estaremos en la cama por postrera vez. Entonces, salvo excepciones, llevaremos el mejor de nuestros trajes. La casa estará llena de amigos y los vecinos se emplearán a fondo; nuestros familiares gritarán, se

asombrarán, llorarán, muchos tendrán gestos descompuestos y todos harán cosas inútiles; no habrá nadie que no tenga un aire preocupado y que no parezca un león enjaulado.

Sólo nosotros estaremos tranquilísimos.

Tumbados en el mueble más importante de la casa, permaneceremos completamente ajenos a la confusión general y no compartiremos en absoluto los sentimientos de los presentes. No tendremos ningún tipo de preocupación, ni siquiera la más pequeña; para nosotros todo estará ya resuelto; y mientras que la primera vez que estuvimos en una cama llorábamos

desesperadamente, ahora, que será la última vez, tendremos en los labios, si no incluso la mejor, sin duda la más fina, ambigua e irónica de nuestras sonrisas.

Que es la sonrisa con la que Campanile nos ha engañado, y consolado, durante toda su vida.

GEOGRAFÍA IMPERFECTA DE CORTO MALTÉS [\[16\]](#)

Es posible. En su breve nota introductoria a la edición de 1991 de la *Balada del mar salado*, Hugo Pratt dice que su interés por los mares del Sur nace de *El lago azul* de De Vere Stackpoole —y la memoria va a la

película homónima, que sí que se desarrolla en las Fiji, pero que desde luego no haría pensar en Corto Maltés —. Aun así, puede ser: también Thomas Merton decía haberse vuelto católico leyendo la historia de la apostasía de Joyce en *El retrato del artista adolescente*. Pero yo no me fío de los autores, que a menudo mienten. Me fío sólo de los textos.

Pues bien, los personajes de la *Balada* leen otros libros. En cierto momento Pandora aparece dulcemente apoyada en las obras completas de Melville, y Caín lee a Coleridge, autor de otra balada, la «del Viejo Marinero». Y además la lee en traducción italiana y

la encuentra, con Melville, a bordo de un submarino alemán (forma parte de la biblioteca de Slütter, que dejará en Escondida, después de su muerte, también un Rilke y un Shelley; Caín, sin embargo, en conclusión citará a Eurípides).

Sí se calcula que Cráneo ha sido pasante de un abogado indio de Viti Levu y discute sobre mitología maorí y sociopolítica melanesia con la seguridad de una Margaret Mead, hay que decir que los personajes de Pratt son mucho más cultos que él. ¿Hasta qué punto son casuales, o amanerados, estos vademécum de las lecturas de nuestros héroes?

Pase con Cráneo, que era un chico trabajador, pero aquí lee incluso un bellaco como Rasputín, y en francés. Precisamente al principio (séptima viñeta), lo vemos consultando a Bougainville, *Voyage autour du monde par la frégate du roi La Boudeuse et la flûte l'Etoile*. Puedo asegurar que no se trata de la primera edición de 1771, que, a diferencia de la copia de Rasputín, es anónima y, por lo tanto, no podría llevar el nombre del autor en la portada; visto que se trata, igualmente, de un volumen en cuarto, podría tratarse de un original encuadernado con posterioridad, pero sería una pena estropear con la humedad y la salobridad una antigüedad como

ésa; en efecto, en la sexta viñeta, la página aparece compuesta en tres columnas por lo que podría tratarse de una edición popular decimonónica.

El libro está abierto hacia la mitad y en ese punto, sea cual sea la composición tipográfica, se abre el capítulo V, «*Navigation depuis les Grandes Cyclades, découverte du Golfe de la Louisiade... Relâche à la Nouvelle Bretagne*». Rasputín no se concede divagaciones literarias, consulta, adquiere informaciones sobre el punto en que prevé estar, visto que navega hacia una base alemana de la Nueva Pomerania —que es precisamente la Nueva Bretaña de Bougainville. Con

todo, aparte de que en ese capítulo Bougainville se encuentra con piraguas y salvajes que parecen salidos de las páginas de la *Balada* (pero quizá sería prudente invertir la perspectiva), sí vamos a ver el hermoso y amplío mapa que precede el «*Discours préliminaire*» surgen algunas incógnitas inquietantes.

El mapa de Bougainville no coincide en absoluto con el mapa que Pratt dibuja justo en la página de enfrente. En este caso, Pratt sabe más que su personaje, pero el personaje no lee la *Balada*, lee a Bougainville. Sí Rasputín se refiere al mapa de Bougainville y presume estar cerca de la Nueva Bretaña, entonces no puede pensar que está en el mar de las

Salomón, porque Bougainville colocaba a las Salomón mucho más al este (más o menos en el lugar de las Fiji, equivocándose en unos veinte grados de longitud y diez de latitud). En otros términos, si Rasputín (a ojo, o con algún instrumento del que no podía carecer, en 1913, un viandante de los mares) sabe lo que Pratt sabe y dice, es decir, que recogió a Caín y a Pandora entre el meridiano ciento cincuenta (Este, diría yo) y el sexto paralelo Sur, controlando en Bougainville, debería estar seguro de encontrarse cerca de la bahía de Choiseul, a poca distancia del Archipiélago de la Luisiada del que está leyendo y lejísimos de las Salomón

(donde, sin embargo, está sin saberlo).

Me dirán ustedes que la cosa no tiene importancia desde el punto de vista narrativo, pero no es así: cuando poco después el mercante holandés se encuentra con el catamarán de Rasputín, lo primero que tanto los oficiales como el marinero fijiano observan es que, para ser de Fiji, la embarcación parece muy apartada de su rumbo, porque los fijianos normalmente van hacia el este y el sur. Y, como veremos después, eso es lo que deberían haber hecho, porque es en dirección sudeste (mucho, mucho más hacia el sudeste) donde se encuentra la isla del Monje. Se dirá que no es allí donde quiere ir Rasputín, sino a la

Kaiserine de los alemanes, pero lo que es seguro es que llega sin entender bien dónde se encuentra —o, si antes lo sabía, ahora tiene todo el derecho de perder la cabeza, vista también su notoria inestabilidad emocional—. Nótese que el mismo Bougainville, al colocar las Salomón en el lugar equivocado, se mostraba vacilante; en efecto, en el mapa escribía: *«Isles Salomon dont l'existence et la position son douteuses»*.

Pero Bougainville tenía todas las justificaciones. En busca de las legendarias islas de Salomón, donde se esperaba encontrar el oro del rey homónimo, ya había salido en 1528

Álvaro de Saavedra, moviéndose, en cambio, entre las Marshall y las Almirantazgo; a las Salomón llega en 1568 Mendaña, las bautiza y después de él nadie consigue volverlas a encontrar, ni siquiera él mismo cuando vuelve a hacerse a la mar para descubrirlas de nuevo con Quirós, casi treinta años más tarde; y no las encuentra por un pelo, arribando, hacia el sudeste a la Isla de Santa Cruz.

A partir de ese momento la historia de la exploración del Pacífico es la historia de gentes que descubren siempre la tierra que no iban buscando, un dar vueltas de locos entre islotes, arrecifes coralinos y continentes,

equivocándose siempre de longitud (por lo menos hasta la invención del cronómetro marino de Harrison). Y el epicentro invisible e inencontrable de esas correrías son siempre las Islas del Rey Salomón, que se han disuelto en el aire. Véase Tasman, que, en 1643, busca las Salomón, llega antes a Tasmania (que no es margen de poca monta), avista Nueva Zelanda, pasa por las Tonga, toca sin desembarcar las Fiji, de las que ve sólo pocas islitas, y llega a las costas de Nueva Guinea. Y así va el mundo: Rasputín, aun pudiendo disponer de los buenos mapas alemanes de la época, se empecina en documentarse en Bougainville, donde las Islas Salomón

siguen siendo un sueño. Pero este fallo onírico de Rasputín incide también sobre la conducta de los demás.

Díganme ustedes por qué Corto debe encontrarse con el submarino de Slütter (que tiene en sus manos el excelente mapa dibujado por el capitán Galland) bajo la punta occidental de Nueva Bretaña —mientras navega hacia el oeste, pues— si ha salido de Kaiserine, mientras que la meta del submarino es Escondida.

¿Dónde está la Escondida del Monje? Hablando con Pandora, Caín dice que el Monje gobierna desde las Gilbert hasta las Sotavento. Gobernar desde las Gilbert hasta las Sotavento es

un trabajo duro, impone una navegación de cabotaje sobre los veinte grados de latitud y más de cuarenta de longitud, con lo que el espacio del Monje se tiñe, más que de geografía, de mitología.

Saquemos ahora las cuentas con el texto de Pratt y un Atlas. Pratt, al final, admite entre dientes que Escondida se encuentra a diecinueve grados latitud sur y ciento sesenta y nueve grados longitud oeste: por lo tanto, debería estar entre las Tonga y las Cook. Un oficial de marina alemán que para ir a las Tonga navega hacia Nueva Guinea y dice (como dice) «dentro de poco llegaremos a Escondida» (y está a cinco mil kilómetros de distancia) es un soñador,

capturado en la red de Rasputín, que ha confundido las fronteras del espacio. El hecho es que o Rasputín o Pratt, o ambos, buscan confundir también las fronteras del tiempo.

Sólo si leen atentamente, se darán cuenta de que Caín y Pandora son capturados por Rasputín el 1 de noviembre de 1913, pero todos llegan a Escondida después del 4 de agosto de 1914 (el Monje les informa que en esa fecha ha estallado la guerra): *grosso modo*, entre septiembre y la última década de octubre, cuando entran en escena los ingleses. Entre dos páginas de Coleridge y dos discusiones con Slütter, ha pasado un año, en cuyo

transcurso el submarino se ha movido por inciertos derroteros, con la indolencia curiosa, la sed de deriva de los bucaneros del siglo XVII, del Viejo Marinero, y del capitán Achab.

Todos los protagonistas de la *Balada*, incluidos los oficiales de la marina alemana, viajan por el archipiélago de la incertidumbre, como si recorrieran, aturdidos, las ramas del árbol genealógico de los Groovesnore y no quisieran llegar jamás. No saben seguir a los tiburones como Tarao (el único que va y llega donde quiere y debe, casi en línea recta), y cuando recalán en la Verdad Geográfica no lo saben. Aun así, ahí está, en el nombre de

Pandora: hay una Pandora Basin entre las Fiji y las Nuevas Hébridas, en sus límites se disponen las Yasawa, en las Yasawa está la Blue Lagoon. Pandora es símbolo de una sabiduría cartográfica que ningún personaje de la *Balada* demuestra poseer. Rasputín sólo ha leído a Bougainville, Pratt sólo ha leído a De Vere Stackpoole pero, como siempre, el texto sabe más que nadie.

Todo, en la *Balada*, sigue el ritmo de los rumbos marinos que relata, incluso la psicología de los personajes, que se aman después de haberse disparado unos a otros, o se matan por amistad, y pierden el control, y se reinventan con una nueva descendencia, un historial

clínico en cada página —y no sabemos quién es de verdad el Monje (no creo en la reconstrucción de Slütter, demasiado precisa), ni qué rostro tiene, ni si tiene rostro, y de dónde viene Rasputín, y por qué Caín tiene ese nombre (quizá una remisión byroniana), y, sobre todo, poquísimo sabemos de Corto, del cual los relatos sucesivos, sin embargo, nos lo dirán todo, sin ahorrarse ni siquiera la madre—. Es incierto también el dibujo y Corto no tiene los rasgos esenciales y definidos, no digo de los últimos relatos (donde incluso rejuvenece y se angeliza, perdiendo las marcas de una vida no integérrima), ni siquiera de su epopeya más madura,

cuando se mueve con desenvoltura entre la laguna véneta, Brasil, Irlanda y los derroteros terrestres de la Transiberiana.

Corto, hoy en día inconfundible, en la época de la *Balada* todavía se está buscando: ignora su biografía (aparece, de repente, encadenado en medio del mar como el Judas de la *Navigatio Sancti Brendani*), incierto de la propia psicología; y de su rostro, él y Pratt saben poco todavía, lo van esbozando de viñeta en viñeta, a medida que la historia procede, de pocos rasgos esenciales a un entramarse de arrugas interrogativas. Quizá olvidemos muchas historias en las que Corto Maltés

aparece perfecto en su instantaneidad jeroglífica, pero en la *Balada* vive y se vuelve memorable a causa de su tentativa imperfección. Precisamente por ello, la *Balada* queda en la mente de sus primeros lectores como un acontecimiento, el modelo de una forma nueva de hacer literatura a través del cómic, y Escondida se erige como lugar del universo de la narratividad, donde Ismael se confunde con Mandeville, el Pacífico se difumina en la Tierra del Preste Juan, los mapas contradicen a las palabras, que no precisan sino que corroen los contornos del espacio, se intersecan los paralelos, el atlas se reduce a un portulano vacilante, y un

Monje casi medieval podrá izar, templado por los alisios, un emblema tipo Consejo de los Diez.

He sostenido siempre que los dibujantes se dibujan en sus protagonistas, o, a lo sumo, en los deuteragonistas, y quien ha visto personalmente a Al Cap, Feiffer, Schulz o Jacovitti, lo sabe (sólo Phil Davis dibujó en Mandrake el rostro de Lee Falk —o Lee Falk adaptó el propio rostro a las sugerencias de Phil Davis-). De Pratt no lo sospechaba. Pero un día, en la presentación de ya no sé qué libro o acontecimiento, me lo encontré en la Terraza Martini de Milán y se lo presenté a mi hija, aún muy pequeña

pero ya lectora de sus historias, y ella me susurró en el oído que Pratt era Corto Maltés. Que el rey está desnudo, lo puede decir sólo un niño. Pratt no tiene la estatura, la alargada longilineidad de Corto, pero mirándolo mejor, de perfil, tuve que admitir que de alguna manera era verdad: la línea de la nariz, el corte de la boca, no lo sé, desde luego Pratt no es el Corto de la *Balada*, sino, digamos, el Corto más mágico de las últimas historias, las que Pratt entonces todavía no conocía... Pratt se estaba buscando (fantaseaba con el lápiz preguntándose cómo habría querido ser —ahora lo sabe, se querría elfo-), y buscándose perseguía sueños

errabundos.

Así se vuelve errabundo un texto. Y en esta bruma que afecta al espacio y al tiempo nacen los mitos, y los personajes emigran hacia otros textos, se instalan como nativos en nuestra memoria, como si hubieran existido desde siempre en la memoria de nuestros padres, jóvenes como Matusalén y milenarios como Peter Pan, de suerte que a menudo nos los encontramos hasta donde no son narrados, e incluso —al menos tanto les es dado a los niños— en la vida.

This file was created
with BookDesigner

program

bookdesigner@the-
ebook.org

04/02/2011

Notas

. Versión revisada de la ponencia «Migraciones de Cagliostro» leída en el Congreso Internacional «Presenza di Cagliostro», San Leo, junio de 1991 (publicada en *Presenta di Cagliostro*, a cargo de Daniela Galligani, Centro Editoriale Toscano, Florencia 1994).<<

Le Temple de Satan, 1891, p. 313 [<<](#)

Trad. cast. en *Memorias de un médico: José Bálsamo*, Lorenzana, Barcelona 1967, pp. 23-27. <<

Trad. Cast. de *Gog* por Mario Verdaguer, Apolo, Barcelona 1934, pp. 257-258. <<

Ponencia presentada en el ciclo de conferencias sobre *La semiotica dei «Promessi sposi»*, Universidad de Bolonia, 1986. Publicada sucesivamente como «Semiosi naturale e parola nei *Promessi sposi»* en *Leggere«I promessi sposi»*, a cargo de Giovanni Manetti, Milán, Bompiani, 1989. <<

La traducción castellana de las citas
procede de la edición de Ma. Nieves
Muñiz, *Los Novios*, Cátedra, Madrid,
1985. <<

Conferencia leída en mayo de 1991
en el Salón del Libro de Turín. <<

Trad. cast. de J. Abril, Al Monigote de Papel, Barcelona 1943, pp. 118-120.



Trad. cast. de J. Moreno, Al
Monigote de Papel, Plaza y Janés,
Barcelona 1981, pp. 59-61. <<

Trad. cit., pp. 45-46<<

Trad. cit., pp. 173-174. [<<](#)

Trad. cast. de D. Pruna, G. P.,
Barcelona 1958, p. 6. <<

Trad. cit., p. 4. [<<](#)

. Trad. cit., pp. 154-155<<

Trad. cit., pp. 174-175. [<<](#)

Versión revisada de la introducción
a Hugo Pratt, *La ballata del mare
salato*, Milán, Rizzoli-Milano Libri,
1991. <<